

**UNIVERSIDAD DE PANAMA  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACION Y POSTGRADO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN MÚSICA**

**REVISIÓN Y PROPUESTA CURRICULAR DE LOS PROGRAMAS  
DE CONJUNTO CORAL 260AB, CONJUNTO CORAL 360AB Y  
DIRECCIÓN Y LITERATURA CORAL 446A.**

**Por:**

**CARMELO RAFAEL MOYANO RODRIGUEZ**

**Tesis para optar por el  
Grado de Magíster en  
Música**

**Panamá, República de Panamá  
2002**

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACION Y POSTGRADO  
FORMULARIO DE INSCRIPCION

PROGRAMA DE MAESTRIA EN MUSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Nº DE CODIGO \_\_\_\_\_

NOMBRE DEL ESTUDIANTE: CARMELO RAFAEL MOYANO RODRIGUEZ

CEDULA DE IDENTIDAD PERSONAL Nº: 8-452-539

TITULA AL QUE ASPIRA: MAGISTER EN MUSICA

TEMA DE LA TESIS:

REVISIÓN Y PROPUESTA CURRICULAR DE LOS PROGRAMAS DE  
CONJUNTO CORAL 260AB, CONJUNTO CORAL 360AB Y DIRECCIÓN Y  
LITERATURA CORAL 445A.

RESUMEN EJECUTIVO:

Esta nueva propuesta curricular tiene la finalidad de contribuir con el buen  
desarrollo de la música coral en nuestro país que sirva de base para el  
enriquecimiento de la cultura y formación de nuestra juventud.

NOMBRE DEL ASESOR: Maestro Néstor J. Castillo Restrepo

FIRMA DEL ASESOR: [Firma]

FIRMA DEL ESTUDIANTE [Firma]

APROBADO POR: [Firma]

COORDINADOR DEL PROGRAMA

Director de PostGrado de la Vicerrectoría de  
Investigación y Postgrado

FECHA: \_\_\_\_\_



# *DEDICATORIA*



*Dedico este trabajo a Dios todopoderoso, a mi  
madre, esposa e hijos por el apoyo espiritual y a la  
voz de aliento que me permitió seguir adelante para  
lograr la meta deseada.*

*Carmelo Moyano....*

# *AGRADECIMIENTO*

*Agradezco a mi asesor Néstor J. Castillo  
Restrepo por la excelente guía. También quiero  
extender mi agradecimiento a todos los amigos que  
de una forma u otra me apoyaron.*

*Gracias.*



## **INDICE GENERAL**

## ÍNDICE

	Página
RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	3
<b>CAPÍTULO I</b>	
A. Antecedentes históricos del Departamento de Música de la Universidad de Panamá.	6
1. Creación del Departamento de Música en la Facultad de Filosofía, Letras y Educación.	9
2. Funcionamiento del Departamento de Música desde 1972.	13
B. Creación de la Facultad de Bellas Artes.	24
1. Los Consejos Académicos que han considerado y aprobado temas vitales para el desarrollo institucional de la Facultad de Bellas Artes hasta 1994 son los siguientes:	26
2. Desarrollo político de la Facultad de Bellas Artes	28
3. Aspectos Académicos Docentes	30
4. La estructura docente	31
5. La matrícula estudiantil	33
C. Revisión de los programas: de Conjunto Coral y Dirección y Literatura Coral del Departamento de Música.	33
1. Plan de la Licenciatura en Educación Musical y Licenciatura en Música, respectivamente, pertenecientes al Departamento de Música de la Facultad de Humanidades	34

2.	Plan de la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música. (Este plan ha sido sustituido por un nuevo plan. Licenciatura en Docencia Musical. Implementado en el Primer Semestre del 2001).	35
3.	Plan de la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical o Canto.	36
4.	Plan de la Licenciatura en Docencia de Música	37

## CAPÍTULO II

### PROGRAMAS DE CONJUNTO CORAL Y DIRECCION Y LITERATURA CORAL

A	Presentación general de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a, descripción del curso, objetivos generales, objetivos específicos, contenidos y evaluación.	44
1.	Descripción del curso Conjunto Coral 260a correspondiente a la nueva propuesta curricular de la asignatura.	44
2.	Módulo N°1.	45
3.	Módulo N°2.	52
4.	Módulo N°3.	55
B.	Presentación de la Propuesta del Programa Conjunto Coral 260b, descripción del curso, objetivo general, objetivos específicos, contenido y evaluación.	59
1.	Descripción del curso Conjunto Coral 260b correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de la asignatura.	59
2.	Módulo N°1.	59

3.	Módulo N°2.	66
4.	Módulo N°3.	69
5.	Módulo N°4.	72
C.	Presentación de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a, descripción del curso, objetivo general, los objetivos específicos, contenidos y evaluación.	78
1.	Descripción del curso Conjunto Coral 360a correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de la asignatura.	78
2.	Módulo N°1.	79
3.	Módulo N°2.	84
4.	Módulo N°3.	90
5.	Módulo N°4.	95
6.	Análisis de algunas obras del renacimiento del contenido programático de la asignatura Conjunto Coral 360a correspondiente a la licenciatura en Docencia Musical.	98
D.	Presentación de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b, exponiendo en forma general y analítica la descripción del curso, objetivos generales, objetivos específicos, los contenidos programáticos y la evaluación	143
1.	Descripción del curso Conjunto Coral 360b correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de esta asignatura.	143
2.	Módulo N°1.	144
3.	Módulo N°2.	150
4.	Módulo N°3.	155
5.	Módulo N°4.	160



6.	Análisis de algunas obras del romanticismo y renacimiento presentadas en los contenidos Programáticos de la asignatura Conjunto Coral 360b correspondiente a la Licenciatura en Docencia Musical.	164
E.	Presentación de la Propuesta Programática de la asignatura Dirección y Literatura Coral 445A presentando en forma general la descripción del curso, los contenidos programáticos, objetivos generales, objetivos específicos y la evaluación.	196
1.	Descripción del curso Dirección y Literatura Coral 445a correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de esta asignatura.	197
2.	Objetivos Generales desde el primer módulo al cuarto módulo.	198
3.	Objetivos específicos por cada uno de los módulos expuestos en esta Propuesta Programática.	198
4.	Módulo N°1	200
5.	Módulo N°2	233
6.	Módulo N°3	248
7.	Módulo N°4	248

### CAPÍTULO III

#### AUTO INSTRUCTIVOS

A.	Auto Instructivo 260A	312
B.	Auto Instructivo 260B	341
C.	Auto Instructivo 360A	355
D.	Auto Instructivo 360B	404
E.	Auto Instructivo 445A	432

CONCLUSIONES	483
RECOMENDACIONES	484
BIBLIOGRAFIA	486
ANEXOS	

## RESUMEN

Este trabajo se presenta con tres capítulos distribuidos de la siguiente forma

### Capítulo I

En este punto presento una breve reseña histórica que plantea de una forma clara los primeros intentos por crear el Departamento de Música, que a partir de 1972 abrió sus puertas apoyado o abrigado por la gran Facultad de Filosofía Letras y Educación luego Humanidades bajo el Decanato del Doctor Gustavo García de Paredes

A partir de esa fecha se enmarca con ribetes dorados el desarrollo de la expresión musical a nivel superior hasta convertírnos en una Facultad a partir de 1992 aproximadamente 18 años después

En este capítulo se plantea en forma general el funcionamiento administrativo estudiantil y académico y finalmente se presenta una revisión de los programas existentes los cuales se limitaban a una o varias descripciones de cursos

### Capítulo II

En este capítulo se presentan las nuevas propuestas de los Programas de las asignaturas Conjunto Coral 260ab 360ab y Dirección y Literatura Coral 445a que modifican en gran parte los contenidos y descripciones de los cursos vigentes desde 1972

Aquí se plantea el desarrollo e importancia del trabajo vocal la interpretación de la obra coral latinoamericana y del Renacimiento como su análisis armónico y descriptivo aportando luces para el desarrollo y enriquecimiento de la música coral

### Capítulo III

En este punto apporto cinco auto instructivos que servirán de apoyo al docente en el tratamiento de los coros

Estos auto instructivos se detallan de la siguiente forma

- 1 Auto instructivo - Conjunto Coral 260a Teórico Práctico
- 2 Auto instructivo - Conjunto Coral 260b Teórico Práctico
- 3 Auto instructivo - Conjunto Coral 360a Teórico Práctico
- 4 Auto instructivo - Conjunto Coral 360b Teórico Práctico
- 5 Auto instructivo - Dirección y Literatura Coral 445a

Y finalmente se presentan los avances que contienen otras partituras recomendadas para la formación coral

Conclusión recomendaciones y la bibliografía

## SUMMARY

This work is distributed in three chapters in the following way

### Chapter I

This point presents a brief historical review that shows in a clear way the first intents to create the Music Department that opened their doors on 1972 supported by the great Faculty of Philosophy Arts and Education after Humanities, under the tenure on deanship Doctor Gustavo Garcia de Paredes

Since that date it is framed with golden edges the development from the musical expression to a superior level until becoming a Faculty since 1992 approximately 18 years later

In this chapter it is stated in a general way the administrative student and academic operation and finally a revision of the current programs is presented which was limited to an or several descriptions of courses

### Chapter II

In this chapter the new proposals of the Programs of the subjects Choral Group 260ab, 360ab and Conducting and Choral Literature 445a are presented and in most of the case they modify the contents and descriptions of the effective courses from 1972

Here it is stated the development and importance of the vocal work the interpretation of the choral Latin American work and of the Renaissance as their harmonic and descriptive analysis contributing lights for the development and enrichment of the choral music

### Chapter III

This point presents five instructives that will serve as support to the teacher in the treatment of the choirs

These instructives are detailed in the following way

- 1 Instructive - Choral Group Theoretical & Practical 260a
- 2 Instructive - Choral Group Theoretical & Practical 260b
- 3 Instructive - Choral Group Theoretical & Practical 360a
- 4 Instructive - Choral Group Theoretical & Practical 360b
- 5 Instructive - Conducting and Coral Literature 445a

And finally it introduces the advances that contain other scores recommended for the formation of a choral group

Conclusion recommendations and the bibliography

## INTRODUCCIÓN

Esta revisión de los programas de Conjunto Coral 260ab 360ab y Dirección y Literatura Coral 445a tiene como objetivo reformar los aspectos curriculares en cuanto al contenido metodológico de dichas asignaturas

Con el fin de proporcionar una nueva propuesta programática de los mismos en la búsqueda de un eficaz proceso de enseñanza aprendizaje en este trabajo se plantean objetivos muy específicos y claros donde se manifiesta la necesidad de proporcionar al egresado herramientas técnicas que le permitan una mejor proyección docente

Esta propuesta contiene los siguientes temas desglosados en tres capítulos

### I Capítulo contempla

- a Antecedentes históricos del Departamento de Música
- b Creación de la Facultad de Bellas Artes
- c Funcionamiento del Departamento de Música desde 1972 - 1990
- d Revisión curricular de los programas o contenidos existentes en el Departamento de Música

En este capítulo se da una información sobre la institución primero como Departamento de Música anexada a la Facultad de Humanidades y posteriormente anexada a la novel Facultad de Bellas Artes a partir de 1992

## II Capítulo

En este capítulo se expone en forma desglosada una nueva propuesta de los contenidos programáticos de las asignaturas

- 1 Conjunto Coral 260ab
- 2 Conjunto Coral 360ab
- 3 Dirección y Literatura Coral 445a

## III Capítulo

En esta sección se presentan los auto instructivos de las asignaturas Conjunto Coral 260ab 360ab y Dirección y Literatura Coral 445a que complementado con el contenido general de la nueva propuesta programática, brinda al egresado una herramienta metodológica eficaz en el proceso de enseñanza aprendizaje



# CAPÍTULO I



## A. Antecedentes históricos del Departamento de Música de la Universidad de Panamá.

Quisiera iniciar este trabajo investigativo dando las primeras luces a nivel histórico de la creación del Departamento de Música de la Universidad de Panamá.

Los primeros acercamientos entre los músicos y los universitarios se dan cuando el Doctor Octavio Méndez Pereira, Rector de la Universidad de Panamá en aquel entonces, hace una invitación a los músicos en el mes de octubre de 1952 para participar en el programa de extensión cultural llamado viernes universitarios.

Como dijo el Doctor Eduardo Charpentier De Castro "nunca imaginamos que veinte años más tarde nos tocaría fundar un Departamento de Música en aquella misma Universidad y aún más dirigirlo por casi dos décadas"<sup>1</sup>

Siempre se mantuvo el pensamiento de algunos músicos de la gran necesidad de que existiera un tipo de relación entre el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, luego Instituto Nacional de Música y la Universidad de Panamá como institución de enseñanza superior.

Esta inquietud de los músicos y docentes de la Educación Musical se dio porque el Ministerio de Educación no otorgaba la primera categoría a los profesores de música egresados del Conservatorio, creando un problema

---

<sup>1</sup> Eduardo Charpentier De Castro. Memoria del Departamento de Música. 1972-1990. Editado por Textos Escolares Chong, Pág. 9.

jerárquico y económico para los profesionales de la música a nivel docente.

Posteriormente se dieron varias conversaciones entre los músicos y universitarios, tratando de crear un mecanismo para que tanto la Universidad de Panamá como el Ministerio de Educación reconociera el título del Conservatorio a nivel universitario.

Tales conversaciones no tuvieron el progreso necesario ya que la Universidad de Panamá se mostraba reacia a esta idea, excepto su Rector. Legalmente la Primera Casa de Estudios tenía la exclusividad académica de otorgar título de Licenciado y por ende de sus créditos, sumando a la negativa de algunos músicos al desarrollo académico y profesional echaron por tierra toda posibilidad de conversación y concertación entre músicos y universitarios.

El Maestro Eduardo Charpentier De Castro, preocupado por la situación dada, toma cartas en el asunto buscando una solución definitiva a la problemática de los docentes de la música.

Iniciando sus primeros contactos, el profesor Charpentier busca información veraz de los mecanismos universitarios buscando con ello una metodología efectiva a nivel académico y administrativo para conseguir con ello la posibilidad de anexar la profesión musical a la familia universitaria, tratando de darle el nivel jerárquico y académico que se merecía.

El profesor Charpentier logra el primer contacto con el Rector de la

Universidad de Panamá, el Dr. Rómulo Escobar Betancourt, gracias al asesoramiento de los profesores Rafael Martín e Isaías Camacho, del Laboratorio de Análisis de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Panamá.

El maestro Charpentier De Castro en compañía del violonchelista argentino, Martín Ferreira, exponen al señor Rector la importante necesidad del proyecto de creación del departamento de música y la satisfactoria consecuencia que esta iniciativa tendría en la proyección y evolución cultural del país.

El proyecto expuesto es acogido con entusiasmo por el Dr. Betancourt quien le manifestó al profesor Charpentier al finalizar la reunión: "le otorgo a Usted una patente del curso".<sup>2</sup>

Posteriormente el 14 de julio de 1971, en la Embajada de Francia el Profesor Charpentier se encuentra con el Dr. Arturo Morgan Morales, Vicerrector Académico de la Universidad de Panamá, exponiéndole una vez más sus inquietudes siendo acogidas con sumo entusiasmo por el señor Vicerrector Académico, al poco tiempo el Rector Dr. Rómulo Escobar Betancourt comisiona a la Vicerrectoría Académica para darle seguimiento y llevar adelante este gran proyecto que significaba el futuro profesional para los músicos y educadores de la música.

---

<sup>2</sup> Op cit

# **1. Creación del Departamento de Música en la Facultad de Filosofía, Letras y Educación.**

Durante el avance del proyecto **Creación del Departamento de Música**, se fueron sumando personajes importantes universitarios, en esta oportunidad el Dr. Gustavo García de Paredes, Decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación, quien nombra una comisión *ad hoc* integrada por el Dr. Diego Domínguez Caballero, Director del Departamento de Estudios Generales; el profesor Damián Carles, Director del Conservatorio Nacional de Música y el profesor Eduardo Charpentier De Castro, Director de la Orquesta Sinfónica Nacional y Director Asesor del Conservatorio Nacional de Música.

Esta comisión se forma con el propósito de efectuar los estudios necesarios para la creación del nuevo Departamento de Música.

Posteriormente el día 6 de septiembre de 1971 durante la Junta de Facultad que presidía el Doctor Gustavo García de Paredes, se le otorga una cortesía de sala al profesor Eduardo Charpentier de Castro, como representante de la Comisión para que presentara el informe y la documentación que crearían el Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación de la Universidad de Panamá.

La documentación presentada contenía la propuesta de creación del Departamento de Música debidamente sostenida, más la creación de las

escuelas de Educación Musical y Música, respectivamente y adicional contenía planes de estudio, programas de asignaturas, descripción de los cursos y recomendaciones como:

1. Requisitos de ingreso al Departamento de Música
2. Clases instrumentales y vocales
3. Conjuntos instrumentales y vocales
4. Residencia

El profesor Charpentier inicia sus palabras en la Junta de Facultad agradeciendo al Doctor Gustavo García de Paredes la designación que fueron objeto y al Doctor Diego Domínguez Caballero, por su valiosa cooperación y asesoramiento; acto seguido el profesor Charpentier expone en forma elocuente la demanda y la necesidad del Departamento de Música para que los docentes de la música en ejercicio y estudiante de esta especialidad se le otorgará la idoneidad profesional ampliando la formación cultural, académica y la capacitación pedagógica que les permita optar por la primera categoría.

También se expone las diferentes áreas que contribuirán a la formación de los futuros profesionales egresados del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Letra y Educación de la Universidad de Panamá.

Las áreas serían:

- Cultura General
- Literatura Musical
- Teoría Musical
- Música Aplicada
- Capacitación Pedagógica

El profesor Charpentier expone los aspectos que fundamentan la creación del Departamento de Música, dando un panorama del perfil del egresado, los cuales formarían docentes para las escuelas a nivel medio y músicos profesionales para nuestras bandas y orquestas.

Agregado a esto, todos los egresados estarían totalmente habilitados para la enseñanza al recibir los cursos pedagógicos pertinentes que les otorgaría el Título de Profesor de Segunda Enseñanza con Especialización en Música o Educación Musical según sea el caso, posteriormente habiendo expuesto el profesor Charpentier todo lo referente a la creación del Departamento y sus dos Escuelas, la moción fue aprobada unánimemente por la Junta de Facultad, recomendando a las autoridades universitarias la creación del Departamento de Música, el cual se sumaría a la Facultad de Filosofía, Letras y Educación con sus dos escuelas que serían:

- a) la Escuela de Educación Musical
- b) la Escuela de Música

Mientras lo aprobado y recomendado por la Junta de Facultad dirigida por el Doctor Gustavo García de Paredes, Decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación, sigue sus trámites legales correspondiente ante el Consejo Académico, Administrativo y Secretaría General. La Vicerrectoría Académica a cargo del Doctor Arturo Morgan Morales nombra un equipo organizador que mediante un contrato que se extendía del 21 de febrero de 1971 al 2 de mayo del mismo año, estaría a cargo de la organización y preparación del inicio del período escolar de 1972.

Entre las funciones de esta comisión organizadora estaba:

- a) Recomendar los candidatos a profesores del Departamento de Música
- b) Confeccionar los horarios de clases
- c) Organizar la matrícula del primer semestre 1972
- d) Escoger los locales para dictar las clases e instalar la oficina del Departamento.
- e) Establecer el contacto con la Rectoría y el Decanato.

La Comisión Organizadora que definitivamente efectuó un excelente trabajo, logra eficazmente las tareas y propósitos impuestos en cuanto a la creación del Departamento de Música, estaba conformada por los profesores:

- a) Jaime Ingram. Director General del Instituto Nacional de Cultura.
- b) Damián Carles. Director del Conservatorio Nacional de Música.
- c) Eduardo Charpentier De Castro, Director de la Orquesta Sinfónica y Director Asesor del Conservatorio Nacional de Música.

Un año más tarde el Profesor Charpentier escribió este pensamiento refiriéndose al músico panameño:

"Lo rescaté de un segundo lugar, brindándole la oportunidad de obtener un título académico paralelo al de otras disciplinas intelectuales"<sup>3</sup>.

## **2. Funcionamiento del Departamento de Música desde 1972.**

La matrícula para el primer semestre de 1972 fue solamente de seis estudiantes, esta matrícula sorprendió grandemente al profesor Charpentier De Castro, ya que todos los docentes de la música e instrumentistas profesionales estaban pendiente de los trámites de aprobación que mantenía el profesor Charpentier con las autoridades universitarias.

Al tener los resultados finales de la matrícula del Departamento

---

<sup>3</sup> Op.cit.



de Música, el profesor Charpentier preocupado, se dirigió al Doctor Gustavo García De Paredes, Decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación, exponiendo la situación crítica por la baja matrícula, el Decano le respondió de la siguiente manera: "no te preocupes el Departamento ya ha sido creado y aprobado y así continuará"<sup>4</sup>.

Más tarde el profesor Charpentier De Castro se enteró que en una reunión celebrada en el salón de ensayo de la Banda del Cuerpo de Bomberos, profesores de música de escuelas secundarias y estudiantes del Conservatorio de Música y Declamación, manejados e incitados por mentes negativas y retrógradas decidieron no matricularse en el Departamento de Música Universitario, pero a pesar de toda esa malévola intención de boicotear al Departamento de Música y por ende a este gran proyecto para el beneficio de todos los músicos y docentes de la música, se siguió trabajando para el futuro gracias al tremendo apoyo del Dr. Gustavo García de Paredes.

En julio de 1972 se inician las clases del Departamento de Música.

En este primer semestre sólo se contaba con tres profesores temporales de tiempo parcial para una matrícula de seis estudiantes. Uno de los primeros problemas que se confrontaba era el espacio físico, solo se contaba con un salón de clases en el campus universitario donde

---

<sup>4</sup> Op.cit.

el profesor Damián Carles dictaba la asignatura Música 100 (Apreciación de la Música) servicio que se brindaba al Departamento de Estudios Generales.

El profesor dictaba los cursos en el Conservatorio cuando esta institución terminaba sus horarios regulares, generalmente en la tarde.

El que tenía mayor problema era el profesor Jaime Ingram ya que él dictaba el curso de Piano y por ende carecía de un espacio físico habilitado con un instrumento en buenas condiciones. A pesar de esto, el profesor muy amablemente ofreció como alternativa al problema su salón de estudio particular para dictar sus clases, lo más importante era iniciar este gran proyecto.

Durante su desarrollo inicial germinaban dictámenes administrativos necesarios para el mejor desarrollo y éxito del Departamento de Música de que surgieron:

- a) el 15 de mayo de 1972 se nombró al profesor Eduardo Charpentier De Castro como Director del Departamento de Música.
- b) el 18 de julio de 1972 el Concejo Académico acuerda permitir el ingreso al Departamento a los egresados del Conservatorio antes de 1972, siempre que posean un diploma de segunda enseñanza.

- c) el acuerdo Departamental del 20 de octubre de 1972, recomendaba convalidar el ciclo superior del Conservatorio Nacional de Música sólo aquellos estudios de especialización que no ofrecía la Universidad de Panamá.
- d) acuerdo Departamental del 3 de mayo de 1974, acatando la Resolución N°7-72 del Consejo Directivo de la Universidad de Panamá en relación con los requisitos de ingreso al Departamento.
- e) acuerdo Departamental del 7 de mayo de 1974, donde se recomienda a los alumnos de música tomar en Estudios Generales cualquier materia, con excepción de música 100.

Con el nombramiento del Director Departamental, profesor Eduardo Charpentier, el Acuerdo del Consejo Académico más los acuerdos departamentales se completa la base o el cimiento con que el Departamento de Música de la Universidad de Panamá comienza a trabajar en pro de su desarrollo futuro.

También es importante destacar algunos aspectos académicos como las convalidaciones, según el acuerdo del 18 de julio de 1972, expedido por el Consejo Académico y el Acuerdo Departamental del 20 de octubre del mismo año, en donde el Departamento de Música convalida los créditos del ciclo superior del Conservatorio que era

equivalentes a los planes de estudio para la Licenciatura en Música y Educación Musical, a los aspirantes sólo les tocaba estudiar Dirección y Literatura Orquestal, Dirección y Literatura Coral, los estudios generales y Trabajo de Graduación.

Es importante comentar aspectos del funcionamiento del Departamento de Música en cuanto a la Organización Docente.

En 1975 se tuvo que eliminar de la Organización Docente las materias:

- Música de Cámara 280 y 380
- Formas Musicales 475
- Trabajo de Graduación 485

Esta situación se dio lamentablemente por falta de matrícula en esas asignaturas, por otro lado a solicitud de los propios estudiantes se dictaron los cursos de:

- Instrumentación 400
- Armonía 410
- Dirección y Literatura Orquestal 440
- Dirección y Literatura Coral 445
- Formas Musicales
- Música de Cámara 280 y 380

posteriormente, se tuvo que alternar las asignaturas:

- Dictado 200 y 300
- Repertorio 230 y 330
- Historia de la Música 220 y 320

utilizando los años nones y pares

Afortunadamente en 1976 ya el Departamento de Música contaba con estudiantes en los tres niveles de especialización. Ésto nos indicaba un crecimiento estudiantil que de una forma u otra era positivo para el novel Departamento de Música.

Pero a pesar de esto, continuaba todavía la ausencia de profesores, que tenían que dictar los cursos de la especialidad y aparte de eso cubrir el servicio al Departamento de Estudios Generales de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación y al Departamento de Educación de la Universidad de Panamá.

Debido al crecimiento, el alagido problema de la falta de aulas y equipo, no se pudo impartir todas las asignaturas de la especialización en un mismo año lectivo. Toda esta situación era bastante contradictoria con respecto al acuerdo Departamental del 26 de octubre de 1972 que decía:

"en dos años el Departamento de Música estará ofreciendo todas las asignaturas de especialización contempladas en los planes de estudio de la Licenciatura en Música y la Licenciatura en Educación Musical"<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Op. cit.

Los problemas del funcionamiento organizativo del Departamento de Música seguía acrecentándose cuando el Profesor Damián Carles P., uno de los tres profesores fundadores del Departamento de Música, se acoge a su merecida jubilación dejando un difícil vacío en el cuerpo docente del Departamento.

En septiembre de 1977, docentes y estudiantes aprueban un proyecto de mejoras en pro del desarrollo técnico y académico del Departamento de Música.

Este proyecto contempla los siguientes acuerdos:

1. Dictar en el campus universitario las asignaturas:

- a. Música 240 ab Canto
- b. Música 260 ab Conjunto Coral
- c. Música 265 ab Conjunto Orquestal
- d. Música 280 ab Música de Cámara

con respecto a la asignatura Instrumento Principal o Canto e Instrumento Secundario se darían las clases en la Escuela o Instituto Nacional de Música.

2. Implementar asignaturas adicionales y actividades fuera del Plan de Estudio:

- a. Taller de creatividad musical.

este taller de creatividad musical tendría un horario de 3 horas

semanales durante el año lectivo y sería dictado por un profesor asistente.

- b. Curso preparatorio de Teoría y Solfeo (actividad de verano a cargo de la Asociación de Estudiantes).
  - c. Conjunto de Música Selecta (actividad permanente a cargo de la asociación de estudiantes).
  - d. Banda (actividad permanente a cargo de la asociación de estudiantes).
3. Se acordó el nombramiento de dos profesores asistentes necesarios para poner en marcha el proyecto.
  4. Se plantea en forma firme las necesidades de materiales para el funcionamiento del Departamento.

De parte de los profesores presentes en el Acuerdo se encontraban Marcos A. Aguilera, Alberto Charpentier, Eduardo Charpentier y por los estudiantes Gelasio Morales, Esteban Hall y César Figueroa.

Para los estudiantes resultaba muy incómodo desplazarse de la Universidad a los diferentes lugares donde se dictaban las clases. Ejemplo: el Conservatorio Nacional de Música y el estudio privado del profesor Jaime Ingram. Ésto se daba, como ya sabemos, por la falta de espacio físico adecuado para el Departamento de Música en su normal

desenvolvimiento. Por lo tanto, las justas aspiraciones de la Asociación de Estudiantes de Música de la Universidad de Panamá de poder recibir las clases en el campus, fueron fundamentales en el impulso del Movimiento Estudiantil a favor y respaldo del cuerpo Docente para conseguir la aprobación al proyecto de reformas y mejoras.

En el año de 1982, se nombra al profesor Alberto Charpentier como subdirector del Departamento de Música con el propósito de aliviar la carga de las constantes reuniones departamentales.

En el aspecto del funcionamiento del Departamento de Música, presentar los Organigramas durante los años 1984-86.

En 1984 el organigrama aparecía de la siguiente forma:

Profesor Eduardo Charpentier De Castro  
Director del Departamento de Música

Profesor Alberto Charpentier De Castro  
Subdirector del Departamento de Música

Profesor Marcos A. Aguilera O.  
Coordinador Académico

Profesor César Figueroa  
Coordinador Administrativo

Señorita Gilma Solano  
Secretaria

Señor Alcibíades Falconett  
Ayudante

En 1985, el Organigrama aparecía de la siguiente forma:



Profesor Eduardo Charpentier De Castro  
Director del Departamento de Música

Profesor Alberto Charpentier  
Subdirector del Departamento y Coordinador Estudiantil

Profesor Marcos A. Aguilera O.  
Coordinador Académico

Profesor César Figueroa  
Coordinador Administrativo

Señorita Gilma Solano  
Secretaria

Señor Alcibíades Falconett  
Ayudante

En 1986 el Organigrama aparece de la siguiente forma:

Profesor Eduardo Charpentier De Castro  
Director del Departamento de Música

Profesor Alberto Charpentier  
Subdirector del Departamento y Coordinador Administrativo

Profesor César Figueroa  
Coordinador Académico

Profesor Luis E. Castro  
Coordinador Estudiantil

Para el año de 1987 el Departamento de Música presentaba un cuadro docente más funcional: 4 Profesores Regulares de tiempo completo, 8 Profesores Temporales de tiempo parcial, 3 técnicos de tiempo completo, 5 técnicos de tiempo parcial, más 5 ayudantes. Para esta época ya se podían dictar todas las asignaturas en el año lectivo

dentro de las áreas de Teoría Musical y Literatura Musical, en cuanto al área de Música Aplicada se seguía progresando poco a poco.

En 1987, el profesor Gelasio Morales reemplaza al profesor César Figueroa como Coordinador Administrativo. Definitivamente el Departamento desde su fundación hasta esta fecha, logra una buena proyección académica y administrativa.

### El nuevo edificio para el Departamento de Música.

El 7 de julio de 1987, el Decano Sisnett nombra una Comisión integrada por profesores y estudiantes como representación del Decanato para tratar todo lo relacionado con la construcción del Edificio para el Departamento de Música. Fue aproximadamente hasta marzo de 1994 que se hace realidad esta lucha generacional por las mejoras del espacio físico para el Departamento de Música con sus dos Escuelas.

Finalmente es meritorio mencionar algunos ascensos de categoría, por concurso, que demuestra el desarrollo y avance en la calidad del Docente del Departamento de Música:

- a) en abril de 1989 el profesor Alberto Charpentier De Castro asciende de categoría pasa de **Agregado** a **Titular**.
- b) en mayo de 1989 el profesor Néstor Castillo Restrepo

asciende de categoría, pasa de **Eventual a Titular**

- c) en mayo de 1989 el profesor Luis Efraín Castro asciende de categoría, pasa de **Eventual a Auxiliar**

Pocos meses antes de enero 27 se promulga el Organigrama del Departamento de Música de la Universidad de Panamá, el cual queda vigente hasta el día 11 de diciembre de 1990, fecha en que termina la gestión directiva del profesor: Eduardo Charpentier De Castro.

#### **B. Creación de la Facultad de Bellas Artes.**

En este punto quisiera presentar en forma breve, aspectos o rasgos históricos de la creación de la Facultad de Bellas Artes y también algunas proyecciones artísticas intramuros y extramuros.

La Facultad de Bellas Artes nace un 28 de octubre del año 1992, mediante sanción del Consejo Académico N°35-92. Su base legal estuvo en los artículos 87 y 88 de la Constitución Nacional vigente que define los grandes principios sobre los cuales debe descansar la educación panameña: *"para el desarrollo de la persona humana y de la familia"* y *"en el marco del fortalecimiento de la nación panameña como comunidad cultural y política"*.

Por otra parte tales artículos reafirman la necesidad del desarrollo armónico e integral del educando, atendiendo a los aspectos físicos, intelectual, moral, estético y cívico del educando

Esta base legal se fortaleció de la ley 11 de la Universidad de Panamá que establece en el artículo 2 de su capítulo I, sobre "Carácter y Fines de la Universidad".

La elevada misión de esta institución de educación superior es:

*"la continuidad, incremento, difusión y divulgación de la cultura nacional con miras a formar científicos, profesionales y técnicos dotados de conciencia social, en aras del fortalecimiento de la independencia nacional y el desarrollo integral del país"*

A partir de estos elevados principios y en el marco de tan caras metas y fines de la educación, se logran definir cinco grandes objetivos o expectativas de trabajo que alimentan los empeños que la novel Facultad emprendió desde sus inicios el cumplimiento de su cometido.

- a) Consolidar una respuesta institucional de unificación de las diversas actividades relacionadas con las bellas artes, brindándoles coherencia académica, curricular y administrativa.
- b) Elevar el nivel cultural del panameño.
- c) Estimular la producción artística.
- d) Mejorar el status del artista nacional.
- e) Educar el gran público para el disfrute de las manifestaciones estéticas.

Desde su fundación hasta la fecha, la Facultad de Bellas Artes ha venido

perfeccionando su estructura académica y administrativa, jugando su rol de punto de encuentro, estímulo y desarrollo de la diversidad y la especificidad de la actividad artística universitaria tanto en las dimensiones teóricas como prácticas de su expresión en la sociedad y nación panameña.

**1. Los Consejos Académicos que han considerado y aprobado temas vitales para el desarrollo institucional de la Facultad de Bellas Artes hasta 1994 son los siguientes:**

- a. Consejo Académico N°12-93, celebrado el 5 de mayo de 1993, el cual aprobó el Plan de Estudio Generales, donde se establecen las materias comunes, las obligatorias, por especialización, las asignaturas electivas y optativas y los seminarios correspondientes a este primer nivel de ingreso.
- b. Consejo Académico N°25-93 celebrado el 5 de agosto de 1993, el cual aprobó la creación del Departamento de Artes Plásticas.
- c. Consejo Académico N°33-93, celebrado el 22 de septiembre de 1993, el cual aprobó la creación del Departamento de Arte Teatral.
- d. Consejo Académico N°41-93, celebrado el 24 de noviembre de 1993, el cual estableció requisitos particulares de ingreso

a las carreras de Artes Plásticas y Visuales, Arte Teatral y Danza.

e. Consejo Académico N°8-94, celebrado el 9 de marzo de 1994, el cual aprobó los títulos a expedir por la Facultad:

- Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Música.
- Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Educación Musical.
- Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Artes Plásticas y Visuales.

También se aprueba en esta sesión la adjudicación del color **blanco** como color distintivo de la Facultad.

f. Consejo Académico N°10-94, celebrado el 23 de marzo de 1994, el cual aprobó el traslado de la asignatura Español 100 e Historia del Teatro, de la Facultad de Humanidades a la Facultad de Bellas Artes y su cambio a Teatro 105.

g. Consejo Académico N°13-94, celebrado el 20 de abril de 1994, el cual aprobó la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Arte Teatral.

h. Consejo Académico N°19-94, celebrado el 1° de junio de 1994, el cual aprobó la creación del Departamento de Danza

y la consiguiente Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Danza.

i. Consejo Académico N°41-94, celebrado el 9 de noviembre de 1994, el cual aprobó los siguientes cambios de nomenclatura:

- La Escuela de Educación Musical pasa a Escuela de Música

- La Escuela de Música que tiene que ver con los instrumentistas, pasa a Escuela de Instrumentos Musicales y Canto,

con la capacidad de expedir dos títulos de especialización: •

- Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical (ya sea flauta, oboe, clarinete, saxofón, trompeta, trombón, guitarra o piano)

- Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Canto.

## **2. Desarrollo político de la Facultad de Bellas Artes.**

En el año 1994 logró convertirse en el marco temporal ideal para el propiciamiento de nuevas condiciones en el proceso de enrrumbamiento institucional de la facultad, en tanto que, por primera vez en la Facultad de Bellas Artes se realizaron elecciones libres, participativas y democráticas; en la elección de sus principales

autoridades representadas en el Decano y Vicedecano, el 15 de junio de 1994, en votación secreta y abiertas, resultaron electos los profesores Néstor Castillo Restrepo como Decano y Luis Efraín Castro como Vicedecano.

Posteriormente, en el mes de junio de 1997 mediante elecciones libres y democráticas asumió la máxima autoridad el profesor Luis Efraín Castro, como Decano y el profesor Iván García como Vicedecano.

En el año 2000 por el mes de junio aproximadamente se efectuó la 3era elección democrática en donde salieron electos como Decano el Maestro Néstor Castillo Restrepo y como Vicedecano el Profesor Antonio Madrid.

En cuanto a la representación de la Facultad de Bellas Artes antes los Órganos de Gobierno como el Consejo General Universitario ha recaído durante tres períodos en los siguientes docentes principales y suplentes respectivamente:

1995-97	Profesor Carmelo Moyano Profesor Iván García	Principal Suplente
1998-99	Profesor Carmelo Moyano Profesor Ignacio Serrano	Principal Suplente
2000-01 y 2002-03	Profesor Carmelo R. Moyano Profesor Ignacio Serrano	Principal Suplente



En el Consejo Académico la representación de la Facultad de Bellas Artes ha recaído en los siguientes decanos:

1994-97	Maestro Néstor Castillo	Decano
1998-2000	Profesor Luis E. Castro	Decano
2000-03	Maestro Néstor Castillo	Decano

### **3. Aspectos Académicos Docentes.**

En su primera etapa la novel Facultad de Bellas Artes brinda las siguientes carreras a nivel de Licenciatura:

1. Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Música.
2. Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical o Canto.
3. Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Artes Plásticas y Visuales.
4. Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Arte Teatral.
5. Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Danza.

Actualmente se han dado modificaciones a nivel de la nomenclatura de algunas licenciaturas y por ende su aspecto curricular, buscando con ello nuevas posibilidades académicas más atractivas y cónsonas con la realidad de la globalización y la acreditación institucional. Entre estas modificaciones tenemos:

- Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Artes Visuales.
- Licenciatura en Docencia Musical. (la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Música ha sido sustituida por la Docencia Musical).

El ingreso a cada una de estas carreras no hace distinción del tipo de Bachillerato que el estudiante trae, ya sea éste Ciencias, Letras, Comercio, Industrial, Agropecuario o Magisterio.

Los requisitos de ingreso retoman los generales de la Universidad de Panamá tales como: Título de segunda enseñanza, créditos, dos(2) fotografías, una prueba psicotécnica y de orientación, una prueba de capacidades académicas (PCA) y la prueba de conocimientos generales (PCC).

Los requisitos particulares han sido establecidos para los casos de artes visuales, danza y teatro que demandan un examen de aptitud y habilidad y un porcentaje determinado de las pruebas anteriores mencionadas.

#### **4. La estructura docente.**

La Facultad de Bellas Artes se compone actualmente de 78 profesores, donde casi la totalidad de los profesores regulares se

encuentran en el Departamento de Música. El desglose de esta estadística docente sería de la siguiente forma:

**Departamento de Música.**

Lo conforman un total de 35 profesores divididos por categoría de la siguiente forma:

once (11) Profesores Regulares

un (1) Profesor Extraordinario

cuatro (4) Profesores Adjuntos

diecinueve (19) Profesores Eventuales

un (1) Profesor Asistente

**Departamento de Artes Visuales:**

Lo conforman un total de 20 profesores divididos por categoría de la siguiente forma:

dos (2) Profesores Regulares

dieciocho (18) Profesores Especiales

**Departamento de Arte Teatral.**

Lo conforman un total de trece(13) profesores divididos por categoría de la siguiente forma:

dos (2) Profesores Regulares

nueve (9) Profesores Eventuales

dos (2) Profesores Asistentes

**Departamento de Danza.**

Lo conforman un total de ocho (8) profesores los cuales todos están divididos por categoría de la siguiente forma:

seis (6) Profesores Eventuales

dos (2) Profesores Visitante Extranjero

**5. La matrícula estudiantil.**

La matrícula estudiantil de la Facultad de Bellas Artes hasta el 1er Semestre de 2001 es de 550 estudiantes y esta dividida estadísticamente de la siguiente forma por Departamento:

- ☒ Departamento de Música: 264 estudiantes
- ☒ Departamento de Artes Visuales 139 estudiantes
- ☒ Departamento de Arte Teatral 30 estudiantes
- ☒ Departamento de Danza 20 estudiantes

La sede actual de la Facultad de Bellas Artes está ubicada en el Campus Universitario Harmodio Arias Madrid (antigua instalaciones de la High School de Curundú)

**C. Revisión de los programas de Conjunto Coral y Dirección y Literatura Coral del Departamento de Música.**

Al iniciar este punto de revisión de los Programas de Conjunto Coral y

Dirección y Literatura Coral, quiero en primera instancia mostrar una cronología de Planes de Estudio que se ha puesto en práctica dentro del Departamento de Música, cuando pertenecía a la Facultad de Humanidades hasta su incorporación a la novel Facultad de Bellas Artes, buscando dejar plasmado los diferentes cambios a nivel comparativo:

1. **Plan de la Licenciatura en Educación Musical y Licenciatura en Música, respectivamente, pertenecientes al Departamento de Música de la Facultad de Humanidades.**

Abreviatura	Asignatura	Crédito
<b>PRIMER AÑO</b>		
ESTUDIOS GENERALES		4
<b>SEGUNDO AÑO</b>		
Mus.125ab	Solfeo	s/c
Mus.200ab	Dictado	6
Mus.210ab	Armonía	6
Mus.220ab	Historia de la Música	6
Mus.230ab	Repertorio	6
Mus.240ab	Canto	4
Mus.250ab	Piano	4
Mus.260ab	Conjunto Coral o	4
Mus.265ab	Conjunto Orquestal	4
<b>TERCER AÑO</b>		
Mus.125ab	Solfeo	s/c
Mus.300ab	Dictado	6
Mus.310ab	Armonía	6
Mus.320ab	Historia de la Música	6
Mus.330ab	Repertorio	6
Mus.340ab	Instrumento Secundario	4
Mus.350ab	Piano	4
Mus.360ab	Conjunto Coral	4
Mus.365ab	Conjunto Orquestal	4
Sem.	Cualquier Seminario de la Escuela	s/c
<b>CUARTO AÑO</b>		
Mus.125ab	Solfeo	s/c
Mus.400ab	Instrumentación	6
Mus.410ab	Armonía	6
Mus.440a	Dirección y Literatura Orquestal o	3
Mus.445b	Dirección y Literatura Coral	3
Mus.450ab	Piano	4
Mus.460ab	Conjunto Coral o	4
Mus.465ab	Conjunto Orquestal	4
Mus.475ab	Formas Musicales	6
Sem.	(Cualquier Seminario de la Escuela)	s/c
Mus.480ab	Trabajo de Graduación	6

2. Plan de la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música. (Este plan ha sido sustituido por un nuevo plan. Licenciatura en Docencia Musical. Implementado en el Primer Semestre del 2001).

Abreviatura	Asignatura	Credito
<b>PRIMER AÑO</b>		
Mus.121ab	Solfeo	4
Mus.122ab	Teoría	6
<b>SEGUNDO AÑO</b>		
Mus.125ab	Solfeo II	s/c
Mus.200ab	Dictado	6
Mus.210ab	Armonía	6
Mus.220ab	Historia de la Música	6
Mus.230ab	Repertorio	6
Mus.240ab	Canto	4
Mus.250ab	Piano	4
Mus.260ab	Conjunto Coral o	4
Mus.265ab	Conjunto Orquestal	4
<b>TERCER AÑO</b>		
Mus.125ab	Solfeo III	s/c
Mus.300ab	Dictado	6
Mus.310ab	Armonía	6
Mus.320ab	Historia de la Música	6
Mus.330ab	Repertorio	6
Mus.340ab	Instrumento Secundario	4
Mus.350ab	Piano	4
Mus.360ab	Conjunto Coral	4
Mus.365ab	Conjunto Orquestal	4
Sem.	Cualquier Seminario de la Escuela	s/c
<b>CUARTO AÑO</b>		
Mus.125ab	Solfeo IV	s/c
Mus.400ab	Instrumentación	6
Mus.410ab	Armonía	6
Mus.440a	Dirección y Literatura Orquestal o	3
Mus.445b	Dirección y Literatura Coral	3
Mus.450ab	Piano	4
Mus.460ab	Conjunto Coral o	4
Mus.465ab	Conjunto Orquestal	4
Mus.475ab	Formas Musicales	6
Sem.	(Cualquier Seminario de la Escuela)	s/c
Mus.480ab	Trabajo de Graduación	6

**3. Plan de la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical o Canto.**

Abreviatura	Asignatura	Crédito
<b>PRIMER AÑO</b>		
Mus. 121ab	Solfeo	4
Mus. 122ab	Teoría	6
<b>SEGUNDO AÑO</b>		
Mus. 125ab	Solfeo II	s/c
Mus. 210ab	Armonía	6
Mus. 220ab	Historia de la Música	6
Mus. 230ab	Repertorio	6
Mus. 250ab	Piano	4
Mus. 260ab	Conjunto Coral o	4
Mus. 265ab	Conjunto Orquestal	4
Mus. 270ab	Instrumento Principal o Canto	8
Mus. 280ab	Música de Cámara	4
<b>TERCER AÑO</b>		
Mus. 125ab	Solfeo III	s/c
Mus. 310ab	Armonía	6
Mus. 320ab	Historia de la Música	6
Mus. 330ab	Repertorio	6
Mus. 350ab	Piano	4
Mus. 360ab	Conjunto Coral	4
Mus. 365ab	Conjunto Orquestal	4
Mus. 370ab	Instrumento Principal o Canto	8
Mus. 380ab	Música de Cámara	4
Sem.	Cualquier Seminario de la Escuela	s/c
<b>CUARTO AÑO</b>		
Mus. 125ab	Solfeo IV	s/c
Mus. 400ab	Instrumentación	6
Mus. 410ab	Armonía	6
Mus. 440a	Dirección y Literatura Orquestal o	3
Mus. 445b	Dirección y Literatura Coral	3
Mus. 470ab	Instrumento Principal o Canto	8
Mus. 465ab	Conjunto Orquestal	4
Mus. 475ab	Formas Musicales	6
Sem.	(Cualquier Seminario de la Escuela)	s/c
Mus. 480ab	Trabajo de Graduación	6

#### 4. Plan de la Licenciatura en Docencia de Música.

##### Licenciatura en Docencia de Música Diurno

###### I SEMESTRE

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	121a	Lectura Musical (TSP)	6	2	4	-	4
Mus.	140a	Instrumento Secundario	3	1	2	-	2
Mus.	150a	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Info.	Sem.	Introducción a la Informática	2	-	-	2	-
Bio.	415	Ecología	3	3	-	-	3
Des Educ.	131	Pedagogía General	3	3	-	-	3
Psiped.	132	Crecimiento y Desarrollo	4	4	-	-	4
TOTAL			25	13	10	2	18

###### II SEMESTRE

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	121b	Lectura Musical (TSP)	6	2	4	-	4
Mus.	140b	Instrumento Secundario	3	1	2	-	2
Mus.	150b	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Mus.	Sem.	Introducción a la Informática Musical	2	-	-	2	-
Esp.	120	Lenguaje y Redacción	4	4	-	-	4
Des. Educ.	142	Fundamentos de Educación Premedia y Media.	3	3	-	-	3
Psiped.	211	Aprendizaje	3	3	-	-	3
TOTAL			25	13	10	2	18

###### III SEMESTRE

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	210a	Armonía	4	2	2	-	3
Mus.	220a	Evolución y Repertorio de la Música	3	3	-	-	3
Mus.	221a	Solfeggio y Percepción II	6	-	6	-	3
Mus.	240a	Instrumento Secundario	3	1	2	-	2
Mus.	250a	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Mus.	260a	Conjunto Coral	3	1	2	-	2
Did. Tec.	241	Comunicación y Tecnología Educativa	4	2	2	-	3
TOTAL			27	9	18	-	18

###### IV SEMESTRE

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	210b	Armonía	4	2	2	-	3
Mus.	220b	Evolución y Repertorio de la Música	3	3	-	-	3
Mus.	221b	Solfeggio y Percepción II	6	-	6	-	3
Mus.	240b	Instrumento Secundario	3	1	2	-	2
Mus.	250b	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Mus.	260b	Conjunto Coral	3	1	2	-	2
Did. Tec.	232	Didáctica I	4	2	2	-	3
TOTAL			27	9	18	-	18

###### V SEMESTRE

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	310a	Armonía	4	2	2	-	3
Mus.	320a	Evolución y Repertorio de la Música	3	3	-	-	3
Mus.	331a	Solfeggio y Percepción III	6	-	6	-	3
Mus.	350a	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Mus.	360a	Conjunto Coral	3	1	2	-	2
Des. Educ.	222	Pedagogía de los Valores	3	3	-	-	3
Curr.	301	Planeamiento Curricular	4	2	2	-	3
TOTAL			27	11	16	-	19



**VI SEMESTRE**

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	310b	Armonía	4	2	2	-	3
Mus.	320b	Evolución y Repertorio de la Música	3	3	-	-	3
Mus.	331b	Solfeggio y Percepción III	6	-	6	-	3
Mus.	350b	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Mus.	360b	Conjunto Coral	3	1	2	-	2
Ev. In.	332	Evaluación de los Aprendizajes	4	2	2	-	3
Adm. Sup.	341	Organización y Administración Escolar	4	2	2	-	3
<b>TOTAL</b>			<b>28</b>	<b>10</b>	<b>18</b>	<b>-</b>	<b>19</b>

**VII SEMESTRE**

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	400a	Instrumentación y Orquestación	4	4	-	-	4
Mus.	441a	Solfeggio y Percepción IV	6	-	6	-	3
Mus.	450a	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Mus.	455a	Formas Musicales	3	3	-	-	3
Mus.	440a	Dir. y Lit. Coral	4	2	2	-	3
Mus.	Sem.	Métodos Iniciación Musical con Énfasis en Preescolar	3	2	1	-	-
Psiped.	322	Higiene Mental para Educadores	3	3	-	-	3
Did. Tec.	461	Didáctica II	4	2	2	-	3
<b>TOTAL</b>			<b>31</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	<b>-</b>	<b>21</b>

➔ SEM. OBLIGATORIO MÉTODOS DE INICIACIÓN MUSICAL CON ÉNFASIS EN PREESCOLAR

**VIII SEMESTRE**

ASIG.	Nº	DETALLE	H.	H.T.	H.P.	LAB.	C.
Mus.	400b	Instrumentación y Orquestación	4	4	-	-	4
Mus.	441b	Solfeggio y Percepción IV	6	-	6	-	3
Mus.	445b	Dir. y Lit. Orquestal	4	2	2	-	3
Mus.	450b	Piano Complementario	4	-	4	-	2
Mus.	455b	Formas Musicales	3	3	-	-	3
Mus.	Sem.	Métodos de Iniciación Musical con Énfasis en Básica General	3	2	1	-	-
Did. Tec.	432	Práctica Profesional	12	-	12	-	6
<b>TOTAL</b>			<b>36</b>	<b>11</b>	<b>25</b>	<b>-</b>	<b>21</b>

SEM. OBLIGATORIO MÉTODOS DE INICIACIÓN MUSICAL CON ÉNFASIS EN BÁSICA GENERAL

<b>TOTAL</b>			<b>226</b>	<b>92</b>	<b>130</b>	<b>4</b>	<b>152</b>
--------------	--	--	------------	-----------	------------	----------	------------

**REQUISITOS**

- \*Todos los establecidos por la Universidad de Panamá a través de la Vicerrectoría Académica y su Dirección General de Admisión y la Facultad de Bellas Artes.
- \*Cursar el Plan de Estudio siguiendo la dimensión *diarritmica* y *sincrónica* que presentan las asignaturas.
- \*Todas las asignaturas deberán ser aprobadas con la calificación mínima de "C" para cursar niveles superiores.
- \*El estudiante se acogerá a la sección K del Estatuto Universitario y sus articulados referente a trabajo de graduación y sus opciones para obtener el título de licenciado.

**Observación:**

- \*Al aprobarse la presente Actualización se implementará paulatinamente a partir del Primer Semestre del año 2001.

Teniendo un panorama más claro de los diferentes planes del Departamento de Música, que poco a poco han sufrido cambios estructurales, nos iremos a la revisión de los Programas de Conjunto Coral 260ab, 360ab, Dirección y Literatura Coral 445ab.

En primera instancia en las asignaturas de Conjunto Coral 260ab y 360ab, solo hemos logrado rescatar una descripción del curso que indica lo siguiente:

1. Conjunto Coral 260ab.

Lectura y estudio de obras corales representativas de los varios períodos musicales desde el siglo XVI hasta el presente. Ensayos y preparación para presentaciones en público.

2. Conjunto Coral 360ab.

Ampliación del repertorio de obras corales iniciado el año anterior.

Como podemos observar en cuanto a la revisión de los programas de Conjunto Coral 260ab y 360ab en el cual solo aparece una descripción sencilla del curso, consideramos que se debe complementar con el aspecto técnico de la voz e incluir un repertorio coral latinoamericano que, combinado con el repertorio universal de diferentes períodos dará al alumno mayor solidez en su preparación de repertorio, complementada con la técnica vocal y las técnicas metodológicas en el trabajo de:

- a. relajamiento corporal.
- b. relajamiento facial.
- c. resonancia
- d. vocalización
- e. análisis y montajes de las obras corales.

en cuanto a la revisión de los Programas de Dirección y Literatura Coral 445ab, hemos encontrado unos puntos de contenidos muy importantes en el proceso de enseñanza aprendizaje que deben complementarse con otros contenidos más específicos y que deben desembocar en objetivos generales a nivel modular, complementándolo con los objetivos específicos.

A continuación presentó los contenidos curriculares sobre la asignatura Dirección y Literatura Coral 445ab.

#### Dirección y Literatura Coral 445ab

- I. Planeamiento y organización del coro.
  - a. prueba y clasificación de voces.
  - b. programación de ensayos.
- II. Tono y dicción.
  - a. el aparato vocal
  - b. desarrollo del tono coral.
- III. Patrones rítmicos fundamentales.
  - a. metro regular

- b. metro irregular
  - c. ritmo libre.
- IV. Lectura de partituras.
- V. Técnicas de ensayos.
  - a. Ataques y finales calderones.
  - b. Balance y equilibrio
  - c. Entonación
  - d. Interpretación.
- VI. Características de estilo.
  - a. Período Renacentista
  - b. Período Barroco
  - c. Período Clásico.
  - d. Período Romántico
  - e. Período Moderno.

Independientemente a los contenidos antes mencionados pudimos rescatar una descripción del curso Dirección y Literatura Coral 445ab que detallamos a continuación:

Descripción del curso:

Principios básicos de dirección de coros. énfasis en la discusión y solución de los detalles técnicos que confrontan los directores. preparación de repertorios de obras a varias voces para uso en escuelas secundarias y

conservatorios.

Definitivamente los contenidos y descripción del curso Dirección y Literatura Coral 445ab, presentan puntos muy interesantes de gran aportación en el aspecto curricular que de una u otra forma debe plasmarse ordenadamente en los programas, buscando con ello un mejor desarrollo del curso logrando un eficaz proceso de enseñanza aprendizaje.

## **CAPÍTULO II**

### **Programas de Conjunto Coral y Dirección y Literatura Coral**

En este capítulo presento la nueva Propuesta de los Programas de las asignaturas Conjunto Coral 260ab, 360ab y Dirección y Literatura Coral 445a.

Esta nueva Propuesta Programática modifica en gran parte los contenidos y descripción de los cursos revisados y que están vigentes desde 1972; fecha en que fue creado el Departamento de Música de la Facultad de Humanidades.

**A. Presentación general de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a, descripción del curso, objetivos generales, objetivos específicos, contenidos y evaluación.**

**1. Descripción del curso Conjunto Coral 260a correspondiente a la nueva propuesta curricular de la asignatura.**

Durante varios años de estudios y trabajos técnicos dentro de la música coral me he percatado de la necesidad de un planeamiento programático que esté más de acuerdo con la realidad nacional, el cual nuestros egresados deben conocer y dominar. A continuación describo los planeamientos metodológicos necesarios para la mejor preparación del egresado. Hago énfasis en el estudio coral latinoamericano a 2 voces de cierto nivel, que le permita al alumno desarrollar la disociación rítmica, armónica y melódica. Independientemente a este objetivo, incorporamos algunas obras corales del Renacimiento, a dos voces

buscando con ello enriquecer el repertorio coral universal.

**2. Módulo N°1.**

**a. Título.**

Aspectos técnicos de la voz y la interpretación de la música coral latinoamericana a 2 voces.

**b. Objetivo General del Módulo N°1 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

Desarrollar la técnica vocal, la disociación rítmica, melódica y armónica con obras corales a 2 voces homofónicas y polifónicas.

**c. Objetivos específicos del Módulo N°1 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

1. Aprender la estructura y conformación del sistema vocal.
2. Aflojar los músculos corporales y faciales.
3. Aprender la técnica de respiración.
4. Dominar la dicción
5. Cantar correctamente el repertorio coral homofónico y polifónico a 2 voces.

**d. Contenido del Primer Módulo:**

- Sistema Vocal como Instrumento



Dentro de este contenido le damos a conocer al estudiante en forma general, el sistema vocal como instrumento, que aparatos lo conforman y cada una de sus funciones a nivel coordinado para la producción del sonido vocal. Podemos mencionar:

- a) el aparato respiratorio
- b) el aparato de fonación
- c) el aparato resonador
- Independencia en el movimiento de cada una de las partes del cuerpo.

Este contenido abarca todo lo que es relajamiento corporal como preámbulo al ejercicio de la resonancia y la vocalización.

Este principio se basa en que nuestro cuerpo esta compuesto por músculos y nervios. Debido al estrés producido por problemas emocionales y físicos se provoca una marcada tensión muscular que impide una fluidez en la producción del sonido vocal.

Se hace necesario implementar estos trabajos previos de relajamiento que contribuirán con una producción vocal más libre y natural.

- Áreas donde se debe emplear estos tipos de relajamiento

corporal.

1. hombros
2. cuello
3. cerebro
4. cejas
5. mandíbula inferior y superior
6. músculos faciales
7. senos maxilares

• Respiración Costo Abdominal.

Este tipo de respiración se conoce con el nombre de respiración profunda y que el ser humano la realiza en estado inconsciente ya que lo correcto sería efectuarla en estado consciente. Según algunos maestros del canto, la respiración controlada es fundamental en la producción del sonido vocal.

Una buena respiración produce una buena:

1. oxigenación de la sangre
2. afinación
3. entonación e interpretación de pasajes de dificultad, debido a la exigencias respiratorias.
4. dominio en el proceso de inspiración y expiración con el correcto apoyo del diafragma.

- Estudio y vocalización con las consonantes B, D y M, más la combinación de las diferentes vocales.

En este contenido se presenta un claro estudio sobre la correcta utilización de las consonantes B, D y M, más las combinaciones con las diferentes vocales, tratando de mejorar en forma eficaz la dicción que es necesaria dentro de la técnica vocal, con este tipo de trabajo se consigue un buen empaste y afinación mediante los ejercicios de resonancia y vocalización con escalas ascendentes y descendente en forma cromática.

- Obra coral a 2 voces, folklore costarricense.

Título: Caña Dulce. Arreglo coral: Rodolfo F. Ascencio

- Obra coral a 2 voces, folklore nicaragüense.

Título: Palomita Guasiruca. Arreglo: Rodolfo Ascencio.

En estos puntos del contenido se hace un trabajo práctico en el montaje coral de ambas piezas. Se busca el desarrollo de la disociación rítmica, melódica y armónica mediante un trabajo de montaje y exploración de ambas voces por separado y posteriormente la unificación coral a nivel de 1era y 2da voz. Durante el trabajo coral se toma muy en cuenta el aspecto técnico vocal aprendido durante la etapa previa al montaje de una obra coral, desarrollando puntos o parámetros fundamentales en la

evaluación del estudiante como:

- a. la interpretación
- b. la dicción
- c. la afinación
- d. el ritmo
- e. la respiración

Independiente al trabajo metodológico antes mencionado, se implementa una estrategia de análisis de la obra coral correspondiente. El análisis se divide en dos partes:

- ♦ análisis descriptivo
- ♦ análisis armónico

**e. Evaluación del primer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

La evaluación es un punto muy delicado que encierra factores de factibilidad y posibilidades. Para que la misma tenga veracidad y validez se toma en cuenta el aspecto físico de las aulas de clases, la facilidad a los recursos didácticos y una metodología eficaz por parte del especialista buscando con ello un óptimo desarrollo del proceso enseñanza aprendizaje.

El formato de la evaluación incluye una prueba formativa

que busca nivelar a todos los estudiantes en un nivel equiparado, que le permita al grupo lograr una calificación satisfactoria en las pruebas sumativas a nivel práctico y teórico.

La evaluación sumativa de la prueba final práctica del Módulo N°1 contiene siete parámetros esenciales en la evaluación del estudiante. Estos parámetros evaluativos están planteados de la siguiente forma:

- Interpretación:

Este parámetro tiene que ver con el desarrollo interpretativo del estudiante a nivel de ejecución, donde él pone en juego los conocimientos de los matices súbitos y progresivos, también se toma en cuenta el estilo de la obra coral que delata la tradición de una región o país.

- Dicción:

Este parámetro tiene que ver directamente con los aspectos de la técnica vocal y su desarrollo que le permita al estudiante interpretar la obra coral con dominio de dicción, articulación y proyección del sonido.

- Ritmo:

Este parámetro obviamente es primordial en la evaluación ya que se hace necesario o vital el dominio del mismo para la

interpretación precisa de la obras corales, buscando con ello la estabilidad del metro al momento de la ejecución vocal.

- Respiración:

Este parámetro es necesario evaluarlo con esmero porque permite observar el dominio y control respiratorio que posee el estudiante al momento de interpretar la obra coral. La respiración tiene que ver muy de cerca con el parámetro de la interpretación ya que están sumamente relacionados. Por ejemplo: al interpretar una frase melismática se debe hacer con un solo fiato dándole fluidez, serenidad interpretativa al pasaje melódico.

- Afinación:

Este parámetro es necesario para lograr un objetivo satisfactorio a nivel de afinación, también tiene relación con el empaste de la voz ya que se trabaja en forma simultánea: afinación-empaste. Se evalúa el nivel de afinación y colocación sonora basado en la correcta proyección de las vocales y consonantes.

- Disociación y trabajo en grupo:

En estos parámetros se evalúa el desarrollo auditivo a nivel de disociación rítmica, melódica y armónica así como

también el acoplamiento y buen desarrollo del trabajo grupal en cuanto a la interpretación de obras corales a dos voces.

**3. Módulo N°2.**

**a. Título.**

La técnica vocal y la interpretación de la música coral latinoamericana homofónica y polifónica a 2 y 3 voces.

**b. Objetivo General del Módulo N°2 de la Propuesta del Programa Conjunto Coral 260a.**

Ampliar el desarrollo de la técnica vocal y la disociación melódica, rítmica y armónica con obras polifónicas a 2 y 3 voces.

**c. Objetivos específicos del Módulo N°2 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

1. Laxar los músculos del cuello, hombro y cara.
2. Dominar la respiración costo abdominal.
3. Entonar correctamente obras corales polifónicas latinoamericanas a 2 y 3 voces.

**d. Contenido del Segundo Módulo.**

- relajamiento corporal, facial

- relajamiento de cuello
- relajamiento de los hombros
- relajamiento de la cara o área facial

En este contenido se trabaja con una serie de movimientos corporales los cuales buscan desarrollar un sistema eficaz de relajamiento que conlleven a la liberación del stress altamente negativo en la producción del sonido vocal.

- Relajamiento respiratorio.

- a. Inspiración:

En este punto del contenido se trabaja con ciertos ejercicios respiratorios utilizando como apoyo el diafragma en la etapa de inspiración se debe utilizar la respiración costo abdominal respirando en forma amplia y profunda por la nariz y la boca buscando llenar todas las cavidades disponibles dentro del aparato resonador.

- b. Bloqueo del aire:

Aquí interviene en forma directa el diafragma en la retención y distribución del aire reapoyado con el bajo vientre firme.

- c. Espiración:

En este contenido los estudiantes deberán de espirar de



manera lenta y controlada, manteniendo la caja torácica dilatada y el bajo vientre firme. El control del aire tiene suma importancia ya que le permite al alumno interpretar una obra coral con fluidez, calidad y pastosidad sonora.

- Obra coral a dos voces estilo polifónico.

Título: En el Portal de Belén. Anónimo.

- Obra coral a tres voces del folklore chileno.

Título: En que nos parecemos. Anónimo.

El desarrollo del contenido del módulo N°2 correspondiente a la obra coral a dos voces titulada: **En el portal de Belén** es similar al planteamiento utilizado en el desarrollo del contenido de las obras corales a dos voces del Módulo N°1, excepto la obra titulada **En que nos parecemos**, ya que el trabajo se amplía a tres voces.

#### **e. Evaluación del segundo módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

El seguimiento y parámetro de evaluación del segundo módulo es similar a la evaluación del Módulo N°1.

- a. Prueba formativa práctica
- b. Prueba sumativa práctica.

Parámetros de evaluación:

- a. Interpretación
- b. Dicción
- c. Respiración
- d. Ritmo
- e. Afinación
- f. Disociación
- g. Trabajo en grupo

#### **4. Módulo N°3.**

##### **a. Título.**

Proyección de la voz y la interpretación de la música coral polifónica del Renacimiento a 2 voces.

##### **b. Objetivo General del Módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

Profundizar la técnica vocal, la disociación melódica, rítmica y armónica mediante el estudio y la interpretación de obras corales del Renacimiento a 2 voces.

##### **c. Objetivos específicos del Módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

1. Suavizar los músculos del cuello, hombros y cara.

2. Dominar la respiración costo abdominal
3. Dominar la entonación con las consonantes explosivas o proyección.
4. Dominar las vocalizaciones con la sílaba MU, MO.

**d. Contenido del Tercer Módulo:**

- Relajamiento corporal facial.
  - a. relajamiento del cuello
  - b. relajamiento de los hombros
  - c. relajamiento de la cara

En este punto se amplía el trabajo preparatorio con el fin de lograr una mayor perfección y dominio. El objetivo principal es mejorar el manejo del relajamiento corporal necesario para la libre proyección y producción del sonido vocal.

- Reacción muscular puntual en el diafragma y el bajo vientre.
  - a. sin aire
  - b. con aire

Este tipo de trabajo muscular se practica con el propósito de sentir la expansión mediante el movimiento del diafragma y el bajo vientre; dicho de otra forma, es una reacción puntual del bajo vientre y una reacción puntual de la caja torácica.

- Estudio de las consonantes B, P, M, L, D, N, T y sus combinaciones con las vocales.

En el primer módulo de esta Propuesta Programática se propone un estudio de las consonantes B, D y M combinándolas con las variadas vocales, pero en este tercer módulo se hace una clara ampliación en el estudio de las consonantes agregándole las consonantes P, L, N, T y combinándolas de todas las formas posibles con las vocales. En este tipo de trabajo técnico vocal se puede lograr una buena afinación y empaste mediante ejercicios de resonancias y vocalizaciones.

- Vocalización con las sílabas mu, mo en diferentes alturas tonales.

En este contenido se trata de brindar variadas formas de ejercicios o vocalizos con el fin de enfatizar la correcta sonoridad de las consonantes tratadas en este punto; buscando el empaste y la afinación requerida para lograr un sonido satisfactorio, consiguiendo con ello la unidad sonora de la agrupación coral.

- Obra coral del Renacimiento a dos voces: Puernatus in Bethelen de Michael Petronius.

En esta obra coral se implementa un trabajo práctico rítmico en cada una de las voces, en este caso 1er y 2ª voz. En

esta obra se presenta una marcada polifonía donde se desarrolla una gran disociación rítmica, melódica y armónica, desarrollando en el estudiante una buena musicalidad y una buena técnica vocal.

A este nivel, el alumno tiene que incursionar en un análisis a nivel armónico y descriptivo, complementando el conocimiento de la obra y su desarrollo interpretativo.

**e. Evaluación del tercer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260a.**

El seguimiento y parámetros de la evaluación del tercer módulo es similar a la evaluación del 1er y 2do módulo pero basado en las obras correspondientes al tercer módulo:

- a. prueba formativa práctica
- b. prueba sumativa práctica

**Parámetros de evaluación:**

- a. interpretación
- b. dicción
- c. respiración
- d. ritmo
- e. afinación
- f. disociación
- g. trabajo grupal o coral

- h. presentación escrita y sustentación del análisis de la obra coral correspondiente.

**Presentación de la Propuesta del Programa Conjunto Coral 260b, descripción del curso, objetivo general, objetivos específicos, contenido y evaluación.**

- 1. Descripción del curso Conjunto Coral 260b correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de la asignatura.**

En la parte b de esta asignatura se trabaja con obras corales latinoamericanas a 3 voces resaltando el folklore guatemalteco y venezolano. Se incluyen los canones a varias voces de temas pedagógicos, como también obras corales del Renacimiento español enfatizando su estilo interpretativo; se aplican ejercicios de resonancia y vocalización buscando desarrollar la técnica vocal.

- 2. Módulo N°1.**

- a. Título.**

La técnica vocal e interpretación de la música coral homofónica a 3 voces del folklore guatemalteco.

**d. Objetivo General del Módulo N°1 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Desarrollar la técnica vocal y la disociación rítmica, melódica y armónica con obras corales homofónicas a 3 voces del folklore guatemalteco.

**e. Objetivos específicos del Módulo N°1 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

1. Profundizar el trabajo de relajamiento corporal, respiratorio, facial.
2. Adquirir la técnica vocal con el trabajo de resonancia y vocalización.
3. Interpretar correctamente la obra coral homofónica a 3 voces Morenita de mi Tierra del folklore guatemalteco.

**d. Contenido del Primer Módulo.**

- Relajamiento corporal, facial, respiratorio.

Existen variadas técnicas de relajación, las cuales pueden considerarse como “**métodos**”. Todas estas formas de relajación conducen hacia una liberación de energía que facilita la emisión de una forma más libre.

Entre estos métodos podemos mencionar: la gimnasia

consciente y el yoga. Los ejercicios son imprescindibles para lograr los resultados requeridos.

Ente los ejercicios recomendados tenemos los siguientes:

1) acostarse de espalda en el suelo con los ojos cerrados en posición cómoda, los brazos deben estar ligeramente semiflexionados y las piernas estiradas levemente. Los puntos de apoyo para esta posición son: la nuca, los codos, glúteos y talones. Hay que tratar de sentir que el cuerpo descansa sobre los apoyos mencionados tratando de lograr la máxima concentración.

2) Respirar en forma tranquila por la nariz y por la boca conduciendo el aire hacia el paladar duro, con el fin de entibiarlo y purificarlo de los microorganismos del ambiente. Con este ejercicio se evita una posible diafonía y tos repentina.

3) Dirigir el aire, elevando el velo del paladar en forma de bostezo, a la sección comprendida entre el bajo vientre y la caja torácica sintiendo la expansión de esta, no inspirar con mucha fuerza, mantener siempre el aparato respiratorio con la cantidad necesaria de aire, evitar tensiones que se presentan con la subida de hombros, rigidez en el cuello y contracción de garganta.

4) Realizar ejercicios de relajación de cada segmento del



cuerpo empezando por el movimiento de la cabeza, tratando de no forzar el mismo. También se puede implementar movimiento de hombros en forma circular hacia atrás y hacia adelante, se puede agregar movimientos de cintura, caderas, piernas y brazos.

5) Relajación de la cara mediante movimientos faciales de la frente, ojos, nariz, pómulos y boca.

- Resonancia y vocalización.

Trabajo N°1.

Con este contenido se efectúan una serie de ejercicios de resonancia tomando como base o apoyo la consonante "M" que es considerada por muchos expertos como la visagra del canto. Este tipo de consonante se caracteriza por su gran resonancia natural.

Durante el ejercicio de resonancia del trabajo N°1 se utilizarán intervalos de segunda mayores. Como segundo paso, ya dominando la resonancia con la consonante "M", se procede a efectuar el mismo trabajo con la consonante "N", que dentro de la forma correcta de pronunciación se aproxima la punta de la lengua al paladar adelante, sucede igual con las consonantes D, L y T.

Es importante aclarar ciertos aspectos de la resonancia,

exponiendo una definición global sobre el tema.

Entendemos por resonancia la prolongación o esfuerzo del sonido, el cual se experimenta por la superposición de ondas sonoras reflejadas y distantes de un cierto centro de sonido.

Para que se produzca el fenómeno acústico de la resonancia hay que tomar en cuenta dos elementos que son:

- a. el aire
- b. los resonadores

Los resonadores son cuerpos o puntos vibrantes que refuerzan un sonido preexistente.

Los resonadores son múltiples y por extensión podemos afirmar que durante la emisión vocal intervienen las cavidades específicas y toda la osamenta facial, cabeza, torácica.

En cuanto a la resonancia se divide en tres partes:

**Sonido grave:** en este proceso resonador intervienen la laringe, la traquea y las cavidades de la caja torácica.

**Sonido medio:** en este proceso resonador intervienen básicamente la cara o máscara perteneciente al área facial como son los pómulos, la nariz, el paladar duro, el paladar blando y los dientes.

**Sonido agudo:** en este proceso resonador intervienen

básicamente los senos frontales y esfenoidales.

En cuanto a la vocalización se utiliza todas las cavidades resonadoras mencionadas empleando las sílabas mu, pa, bo y nu, haciendo ejercicios en base a la escala diatónica hasta una 5ta justa en forma ascendente y descendente a nivel cromático cubriendo el registro grave, medio y agudo.

- Dentro de este módulo se trabaja la obra coral homofónica a tres voces del folklore guatemalteco.

Obra: Morenita de mi tierra. Compositor: Roberto Valle.

Ritmo: Son guatemalteco.

En esta obra se hace un análisis de tipo:

- b. descriptivo
- c. armónico
- d. interpretativo

con el estudiante se realiza un trabajo metodológico donde se consigue el aprendizaje de cada una de las voces en forma individual y posteriormente un trabajo en grupo, utilizando la metodología en la enseñanza de una melodía cantada. Con esto se trata de conseguir un conocimiento más profundo de la obra coral estudiada evitando simplemente el aprendizaje superficial donde el estudiante se limita a aprender una

melodía sin conocer su estructura y forma correcta de interpretación.

**d. Evaluación del primer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Se hará una evaluación del análisis descriptivo y armónico en base a un trabajo escrito que el estudiante deberá sustentar.

Este trabajo debe desarrollarse en base a la obra coral estudiada.

Para la evaluación de la interpretación de la obra coral estudiada y analizada nos basaremos en parámetros muy claros expuestos en módulos anteriores.

1. interpretación.
  2. dicción
  3. respiración
  4. afinación
  5. ritmo
  6. disociación
  7. trabajo de grupo a nivel coral.
- Trabajo individual

En este punto el estudiante tiene que interpretar todas las

voces de la obra estudiada. Con esto se trata que el alumno tenga un conocimiento completo de la melodía de cada una de las voces. Para su evaluación se emplea los parámetros mencionados anteriormente.

- Trabajo de grupo.

Este punto trata del acoplamiento o presentación de la obra estudiada interpretada por los estudiantes del curso. Para la evaluación se emplea como base los parámetros mencionados anteriormente.

### **3. Módulo N°2.**

#### **a. Título.**

La técnica vocal e interpretación de la música coral homofónica a tres voces del folklore venezolano.

#### **b. Objetivo General del Módulo N°2 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Dominar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral homofónica a 3 voces del folklore venezolano.

**c. Objetivos específicos del Módulo N°2 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

1. ejercitar la técnica vocal mediante el trabajo N°2 de resonancia y vocalización.
2. aprender correctamente la interpretación de la obra coral homofónica a 3 voces. **La Mónica Pérez. Modesta Bor.**

**d. Contenido del Segundo Módulo.**

♦ Resonancia y vocalización, trabajo número dos.

- a. resonancia con las consonantes m y n.
- b. vocalización con las consonantes m y n combinándolas con las diferentes vocales trabajando el **legato** y **staccatto**.
- c. vocalización con la vocal u en forma **legato** y **staccatto**.

Podemos notar en este contenido se sigue profundizando la técnica vocal de la siguiente manera: ejercicios de resonancia con las consonantes m y n tratando de colocar la sonoridad correctamente en el foco o máscara, me refiero al área facial o maxilar, y según sea la altura de la sonoridad se tratará de colocar el sonido resonado en cada una de las áreas de resonancia según sea el caso, ya sea el registro grave, medio y agudo.

En cuanto a la vocalización con las consonantes m y n y su

combinación con las vocales, se deben hacer unos ejercicios con intervalos de 3era mayor y menor cromáticamente en forma ascendente y descendente, enfatizando el legato y stacatto. De esta misma forma se deben repetir estos ejercicios pero solamente empleando las vocales e iniciando con la vocal u por tener la facultad natural de colocar con mayor facilidad un sonido con buena resonancia y proyección.

Dentro de este módulo se trabaja la obra coral homofónica a tres voces del folklore guatemalteco.

- Obra: La Mónica Pérez

Compositor: Modesta Bor

Ritmo: Pasillo venezolano

En esta obra coral se emplea el mismo principio de trabajo utilizado en el Módulo N°1, tomando en cuenta que ambas obras son homofónicas y de corte folklórico.

#### **e. Evaluación del segundo módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Se hará una evaluación del análisis descriptivo y armónico, con su debida sustentación tomando como base la obra estudiada.

La evaluación de la interpretación de la obra coral estudiada

y analizada se basará en los parámetros expuestos en el módulo anterior; pero enfatizando dicha evaluación en la estructura y el ritmo de pasillo venezolano.

#### **4. Módulo N°3**

##### **a. Título.**

La técnica vocal e interpretación de la música coral homofónica a tres voces del repertorio español.

##### **b. Objetivo General del Módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Desarrollar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral homofónica del repertorio español, **Si la nieve resbala**, tradicional anónimo.

##### **c. Objetivos específicos del Módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

1. Aprender la técnica vocal mediante el trabajo N°3 de resonancia y vocalización.
2. Interpretar correctamente la obra coral homofónica a 3 voces **Si la nieve resbala**. Repertorio español.



#### d. Contenido del Tercer Módulo.

Resonancia y vocalización, llevando un orden numérico sería el trabajo N°3 de esta Propuesta Programática. Hay que aclarar que cada trabajo correspondiente al N°1, N°2 ó N°3, llevan semanas para poder cubrirlo, debido a la cantidad de ejercicios técnicos que hay que dominar.

- a. Resonancia con las consonantes B y V en escala hasta un intervalo de 4ta justa en forma cromática ascendente.
- b. Vocalización con las sílabas FA, FE, FI, FO, FU, VA, VE, VI, VO, VU en escala hasta un intervalo de 4ta justa en forma cromática ascendente en legato y stacatto.

Como podemos apreciar en este contenido se continúa trabajando en el desarrollo de la técnica vocal, tratando de lograr un nivel técnico óptimo que permita una buena producción sonora del grupo coral, mejorando la afinación y el empaste del sonido.

En este trabajo N°3 se trata de ir corrigiendo un problema de dicción en cuanto a la pronunciación de las consonantes B y V. Este problema de dicción lo encontramos muy a menudo en los coros no profesionales, poco entrenados donde tienden a pronunciar las palabras que son con B pronunciadas con V; ejemplo: **bien** - correcta, **vien** - incorrecto y esto sucede con

muchas otras palabras.

También se busca dominar el legato y el stacatto con ritmos variados de corte binarios y ternarios, en cuanto a la pronunciación correcta de las consonantes B, F y V se recomienda:

1. Consonante B: se juntan los labios de arriba y de abajo con una presión un poco mayor que la consonante M.
2. Consonante F y V: se juntan el labio inferior con los dientes de arriba con la diferencia de que la consonante F se siente aire con presión y la consonante V se puede sentir aire combinado con cierto sonido. Este tipo de estudio hay que ponerlo en práctica con las diferentes vocalizaciones con el fin de lograr un mejor dominio técnico.

Para lograr el objetivo deseado en el estudio de las consonantes F y V, es necesario combinarlas con las vocales con múltiples ejercicios de vocalización empleando escalas e intervalos en forma de stacatto y legato, incorporando ritmos binarios y ternarios.

- Dentro de este Módulo se trabaja la obra coral homofónica a tres voces del repertorio español.

Obra: Si la nieve resbala

Compositor: anónimo

En esta obra coral se emplea el mismo principio de trabajo utilizado en el 1er y 2do módulo, pero enfatizando los sonidos ligados o sonidos largos, tratando de mantener el dominio respiratorio en cuanto al control de la salida del aire. Debido a la lentitud de esta obra coral es un poco difícil interpretar con un solo fiato los compases correspondientes a las notas tenidas.

**e. Evaluación del tercer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Se hará una evaluación del análisis descriptivo y armónico tomando como base la evaluación hecha en el segundo módulo, incluyendo su debida sustentación.

En cuanto a la evaluación de la interpretación de la obra coral estudiada y analizada, nos basaremos en los parámetros expuestos en los módulos anteriores.

**5. Módulo N°4**

**a. Título.**

La técnica vocal e interpretación de la música coral del renacimiento español a 4 voces y los cánones de 2 a 5 voces de variados estilo.

**b. Objetivo General del Módulo N°4 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Desarrollar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral polifónica **Más vale trocar** del Renacimiento español.

**c. Objetivos específicos del Módulo N°4 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

1. Practicar la técnica vocal mediante ejercicios de resonancia y vocalización.
2. Interpretar correctamente la obra coral polifónica a cuatro voces **Más vale trocar** del Renacimiento español del compositor Juan del Encina.
3. Cantar con precisión técnica los cánones con temas pedagógicos y exaltación a la música de dos a cinco voces.

**d. Contenido del Cuarto Módulo.**

- ♦ Resonancia y vocalización basado en el trabajo N°4.
- ♦ Resonancia con las consonantes N y M en intervalos de 5ta justa, 6ta mayor y 7ª mayor.
- ♦ Vocalización con las sílabas pa, pe, po, ta, te, ti, to, ma, me, mi, mo, mu utilizando los intervalos de 5ta justa, 6ta mayor y 7ª mayor.

En este contenido se trabaja la resonancia utilizando las consonantes N y M, desarrollando este trabajo N°4 con la escala diatónica hasta los intervalos de 5ta justa, 6ta mayor y 7ma mayor, con ritmo de conformación binaria y ternaria dando énfasis en el legatto.

En cuanto a los ejercicios de vocalización se utiliza las consonantes P, T y M, combinándolas con las vocales mediante ejercicios variados hasta los intervalos de 5ta justa, 6ta mayor 7ª mayor, combinando ejercicios en stacatto y legato con ritmo de tresillos y combinaciones binarias.

Es importante recalcar en cualquier tipo de vocalización, la búsqueda del buen sonido cantado, para ello proponemos algunos puntos que se deben tomar en cuenta para preparar una vocalización y el ataque del sonido.

1. Relajarse en la posición que se vaya a cantar, de pie, con la cabeza ligeramente inclinada hacia delante.
2. Ejercitarse con ejercicios respiratorios. Respirar en forma relajada sin tomar demasiado aire, produce tensión.
3. Inspirar el aire por la nariz y boca, dirigiendo el aire hacia el paladar duro, el aire va hacia el bajo vientre el cual se expande y hacia la caja torácica la que también se expande

firme y flexible.

4. Preparar, según altura que se quiere emitir, el bostezo luego se ataca el sonido.
5. Pensar que la voz va hacia delante y bien alta en colocación (debe dirigirse el sonido hacia los dientes superiores, la frente, en general hacia la máscara).
6. Pensar que todos los sonidos deben estar colocados en el mismo lugar, la voz debe sonar homogénea en toda su extensión sin cambios en el color o timbre.
7. Los ejercicios que se desarrollen en la resonancia o vocalización deben realizarse en forma ordenada y seria.

En este contenido programático se efectúa un análisis de la obra coral del Renacimiento español **Mas vale trocar** del Maestro Juan de la Encina.

El análisis se hace en forma descriptiva y armónica, buscando con esto un conocimiento más amplio de la obra tomando en cuenta la época y su estilo interpretativo.

Para el montaje de esta obra coral se utiliza una metodología en cada una de las voces recalcando:

1. el texto
2. ritmo y texto

3. melodía

4. ritmo, texto y melodía

De acuerdo a este orden metodológico se logra el aprendizaje con mayor eficacia, evitando un proceso de aprendizaje incorrecto.

Con este contenido se completa el ciclo, mediante el aprendizaje de variados canones que pueden ser de dos a cinco voces, con temas de exaltación a la música y contenido pedagógico.

Este tipo de repertorio es muy flexible en la enseñanza a nivel primario y nivel medio, donde nuestros egresados con la aplicación de las metodologías aprendidas, pueden poner en práctica para la formación de coros en los colegios o en los diferentes niveles comunitarios.

**e. Evaluación del cuarto módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 260b.**

Se hará una evaluación del análisis descriptivo y armónico siguiendo los parámetros de los módulos anteriores incluyendo su debida sustentación.

La evaluación de la obra coral estudiada y los variados canones aprendidos se hará en base a los parámetros expuestos en

los módulos anteriores pero recalcando el estilo interpretativo estudiado.



**C. Presentación de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a, descripción del curso, objetivo general, los objetivos específicos, contenidos y evaluación.**

**1. Descripción del curso Conjunto Coral 360a correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de la asignatura.**

En la asignatura Conjunto Coral 360a se presentan aspectos técnicos necesarios para el mejor dominio interpretativo de las obras corales expuestas en este módulo. En una forma efectiva, se lleva un ordenamiento lógico y sistemático, se plantea la importancia de desarrollar la disociación rítmica, melódica y armónica.

En cada módulo presentamos las siguientes obras corales latinoamericanas y del renacimiento, respectivamente.

**Módulo N°1:**

- a. obra coral: **Río feliz.** Estilo polifónico del folklore venezolano de los autores: Juan R. Jiménez y Raimundo Pereira.
- b. obra coral: **Kyrie I de la misa Se La fase ay pale.** Compositor Guillaume Dufay.

**Módulo N°2:**

- a. obra coral: **Machi o lo kamutule** del Compositor George Coulbourne. Folklore cuna panameño.
- b. obra coral a 4 voces del Renacimiento titulada **Pourquoy non** del

compositor Pierre de la Rue.

**Módulo N°3:**

- a. obra coral: **Blessed be God** del compositor George Coulbourne, basado en el ritmo de calipso, folklore negroide panameño perteneciente a la región de Bocas del Toro.
- b. Obra coral: **Quan pulchri sunt.** Motete del Renacimiento del compositor español Tomás Luis de Victoria.

**Módulo N°4:**

- a. obras corales: el Motete **Ave María** del compositor franco flamenco Jacobo Arcadelt y la Chanson francesa a 4 voces llamada **Bon Jour mon coeur** del compositor franco flamenco Orlando Di Lasso.

**2. Módulo N°1.**

**a. Título.**

Desarrollo de la técnica vocal y la interpretación de las obras corales polifónicas a 3 y 4 voces del repertorio universal y latinoamericano.

**b. Objetivo General del Módulo N°1 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

Dominar la técnica vocal, la disociación rítmica, melódica y armónica mediante la correcta interpretación de obras corales del

repertorio polifónico a 3 y 4 voces.

**c. Objetivos específicos del Módulo N°1 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral §60a.**

1. Adquirir la técnica vocal mediante el trabajo práctico de resonancia y vocalización con stacatto, tresillos y células binarias.
2. Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 3 voces **Río Feliz** del folklore venezolano.
3. Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4 voces **Kyrie I de la misa se la face ay pale** de Guillaume Dufay (1400-1474).
4. Cantar cada una de las voces de las obras estudiadas de acuerdo a su dificultad.

**d. Contenido del Primer Módulo.**

Ejercicios preparatorios de respiración y vocalización correspondiente al trabajo N°1 de este módulo.

• Ejercicios de respiración recomendados.

Como se ha manifestado anteriormente, la respiración juega un papel vital en la producción activa del sonido.

Entre los ejercicios recomendados tenemos los siguientes:

- a. Inspirar en forma tranquila sin esfuerzo, sin levantar los hombros, buscando con ello la naturalidad del movimiento corporal, apoyar, retener el aire y luego exhalar lenta y controladamente hasta lograr el máximo tiempo posible.
- b. Inspirar el aire hacia el bajo vientre y pulmones contando hasta 5 mentalmente, pensando en un punto fijo del bajo vientre y de la espalda. Este ejercicio es beneficioso para los músculos abdominales e intercostales.
- c. Espirar el aire con la consonantes, contando hasta 12 manteniendo el bajo vientre y la caja torácica lo más firme que sea posible, tratando de que la presión sea hacia fuera con la espalda y costillas.

Ejercicios de emisión sonora de nivel de resonancia y vocalización.

a. emisión sonora con la consonante "M"

a.1. Emitir resonancia con notas largas con intervalos conjuntos o disjuntos con un solo fiato, tratando de llegar o abarcar la mayor cantidad de notas posibles en forma lenta.

b. vocalización con efecto de stacatto

b.1. Se debe efectuar ejercicios de vocalización con variadas sílabas y fonemas con efecto de stacatto utilizando



parte, el Kyrie de la misa “*se la face ay pale*” del compositor renacentista Guillaume Dufay (1400-1474).

En este punto se sigue con el mismo procedimiento de análisis previo a nivel armónico y descriptivo tratando con ello de conocer más profundamente la obra, desembocando en una mejor y fluida interpretación.

**e. Evaluación del primer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

Se evaluará el análisis descriptivo y armónico siguiendo los parámetros de los módulos anteriores haciendo énfasis en la sustentación de los mismos.

Se evaluará la interpretación de las obras estudiadas y analizadas tratando de acercarse lo más posible al aspecto interpretativo de la época agregando parámetros establecidos anteriormente como: el ritmo, la afinación, el trabajo individual y grupal, y finalmente la respiración.

Se hará una prueba formativa en base a las prácticas de cada una de las obras corales interpretada, tomando muy en cuenta el aspecto interpretativo, desarrollando la disociación rítmica, armónica y melódica.

- a. Prueba formativa: énfasis en la técnica de disociación.
- b. Prueba sumativa: análisis descriptivo y armónico basado en la entrega de un trabajo escrito y su debida sustentación.

### **3. Módulo N°2**

#### **a. Título.**

Desarrollo de los aspectos interpretativos de la obra coral polifónica basado en los ritmos cunas y obras corales del Rencimiento de la Escuela Franco Flamenca.

#### **b. Objetivo General del Módulo N°2 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

Desarrollar los aspectos técnicos del canto y el estilo interpretativo de la obra coral correspondiente al folklore Kuna panameño y las obras corales del Renacimiento correspondiente a la Escuela Franco Flamenca.

#### **c. Objetivos específicos del Módulo N°2 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

- 1. Profundizar la técnica vocal
- 2. Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4

voces **Machi olo Kamutule** del folklore panameño cuna.

3. Analizar e interpretar correctamente la obra coral del Renacimiento correspondiente a la Escuela Franco Flamenca, **Pourquoy non** del compositor francés Pierre de la Rue (1460-1518).

**d. Contenido del Segundo Módulo.**

• Ejercicios preparatorios de respiración.

En este punto se debe continuar con los diversos ejercicios prácticos mencionados en los módulos anteriores y agregar otros ejercicios complementando de la siguiente manera:

a.1. Inspiración nasal abriendo las aletas de las narices y elevando el velo del paladar, tratando de que la acción sea profunda y lenta consiguiendo con ello una gran oxigenación en nuestro cuerpo.

a.2. Retención del aire bloqueando con la caja torácica, velo del paladar en alto y bajo vientre firme.

a.3. Espiración bucal, rápida, vaciando todo el aire tratando de mantener el velo del paladar alto, buscando con ello una buena impostación a nivel de colocación.

a.4. Inspiración con vocal u-o-a-e-i aplicando la retención



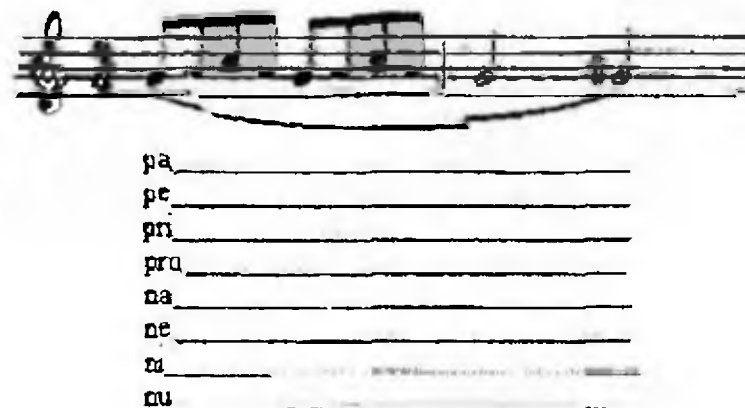
o bloqueo y posteriormente efectuar una espiración con las vocales u-o-a-e-i.

a.5. Inspiración con vocal e-i-a-o-u aplicando la retención o bloqueo y posteriormente efectuar una espiración combinando las diferentes vocales como iu-io-ia.

a.6. El proceso de inspiración en estos ejercicios se debe dar pronunciando las variadas vocales de manera afona o sea sin voz. Por otro lado el proceso de espiración se puede realizar de forma sonora.

Vocalizos con las consonantes P y N: en este punto se recomienda ejercicios de vocalizaciones utilizando escalas mayores en cuanto a su tonalidad en variados intervalos en forma conjunta o disjunta, combinándolas con las vocales en forma legato.

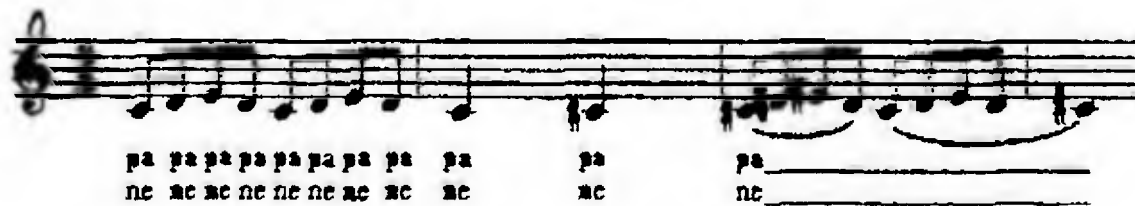
Ejemplo:



- Combinación de vocalización con efectos de stacatto y legato

En esta parte del trabajo técnico vocal mediante ciertos ejercicios de vocalización se perfeccionará la técnica de interpretación a nivel de legato y stacatto utilizando escalas variadas en mayor y menor, agregando las variadas sílabas y fonemas

Ejemplo



- Obras corales trabajadas

En esta sección del contenido programático se incorpora la obra coral perteneciente al folklore panameño titulada **Machi olo kamutule**, letra y música del maestro George Colbourne

Realzando el folklore cuna panameño mediante la mitología indígena Machi olo Kamutule se puede traducir como **El joven de la flauta gorada**.

En esta obra coral se hace un análisis a nivel general y a la vez se estudia cada una de las voces a nivel individual buscando con ello que el estudiante tenga un conocimiento más amplio de la obra tratada

Se toma en cuenta varios parámetros necesarios para el dominio técnico interpretativo de la obra.

1. la articulación
2. la respiración
3. la dicción
4. la interpretación
5. la afinación
6. el ritmo

**Pourquoy Non** del compositor Franco Flamenco Pierre de la Rue.

En este punto del contenido programático queremos impulsar y rescatar la obra coral de la Escuela Franco Flamenca, titulada: **Pourquoy non** del compositor Franco Flamenco Pierre de la Rue (1460-1518) del Renacimiento francés.

En esta composición coral homofónica y homorrítmica, se aprecia la textura sobre un canto firmus en el tenor, una rica imitación contrapuntística integral y una perfecta elaboración canónica.

El estilo Chanson Francés se distingue por su carácter cantabile y por sus frases concisas. Esta obra es de género profano.

En la obra coral estudiada se hace un análisis general, estudiando cada una de las voces a nivel individual, tratando de que el estudiante tenga un conocimiento más amplio de la obra. Dentro del montaje de esta obra del Renacimiento se toma en cuenta parámetros fundamentales o esenciales para la correcta y eficaz interpretación colectiva. Entre los parámetros utilizados tenemos:

1. la articulación
2. la respiración
3. la dicción
4. la interpretación
5. la afinación
6. el ritmo

**e. Evaluación del segundo módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

La evaluación de este módulo esta compuesta por pruebas formativas en primera instancia a nivel individual y grupal donde los estudiantes analizan e interpretan cada una de las voces de la obra coral.

En la prueba sumativa, los estudiantes participarán

activamente tomando en cuenta los diferentes criterios de evaluación dados previamente. Las pruebas sumativas serán de dos formas: participación individual y grupal del estudiante, mediante la interpretación a nivel cantado de la obra estudiada.

También una sustentación y presentación del análisis descriptivo y armónico de la obra coral **Pourquoy non de Pierre de la Rue**.

#### 4. Módulo N°3

##### a. Título.

Desarrollo de aspectos interpretativos de la obra coral polifónica basado en el ritmo calipso, folklore negroide panameño y el **Motete** coral del Renacimiento.

##### b. Objetivo General del Módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.

Dominar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral polifónica basado en el ritmo de calipso y la obra coral del Renacimiento **Ouan pulchri sunt** estilo polifónico.

**c. Objetivos específicos del módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

1. Aprender la técnica vocal basado en el trabajo N° 3 del módulo N° 3.
2. Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4 voces del folklore negroide panameño titulada **Blessed be God.**
3. Analizar e interpretar correctamente la obra coral del Renacimiento **Ouan pulchri sunt** estilo polifónico.

**d. Contenido del Tercer Módulo.**

• Técnica vocal del trabajo N°3.

En este punto se profundiza la técnica respiratoria; continuando con los ejercicios respiratorios presentados en módulos anteriores, se puede efectuar de pie o acostado, tratando de dominar la reacción puntual del diafragma y bajo vientre que se convierten en el apoyo central y fundamental en la emisión vocal.

• Técnica de vocalización correspondiente al tercer módulo.

En esta sección de vocalización se debe trabajar ejercicios con la consonante M, con escala desde la tónica hasta el quinto

grado en forma ascendente y descendente cromáticamente.

Ejemplo:

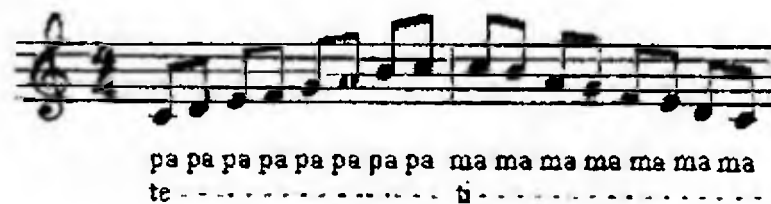


Ejercicio de vocalización con la escala diatónica en forma ascendente y descendente utilizando variedades de sílabas y fonemas con sus respectivas combinaciones en stacatto y legato con la rítmica de tresillos y corcheas.

Ejemplo 1:



Ejemplo 2:



Obras corales correspondientes al módulo N°3 de la nueva  
Propuesta Programática de la asignatura conjunto coral 360a.

En esta sección del contenido programático se incorpora al  
repertorio la obra coral polifónica llamada **Blessed be God** del

maestro George Colbourne, que realza con gran precisión el ritmo de calipso folklore negroide panameño de la región de Bocas del Toro. La traducción del título de esta obra sería **Bendito sea Dios.**

En esta obra coral se hace un análisis general que tiene que ver con aspectos de la tonalidad, descriptivo y armónico igual como en obras de los anteriores módulos, se estudia cada una de las voces a nivel individual, buscando con ello un mejor conocimiento de la obra coral estudiada.

Se toma en cuenta los parámetros utilizados en los módulos anteriores:

1. articulación
2. respiración
3. dicción
4. interpretación
5. afinación
6. ritmo

Obra N°2 titulada **Ouan pulchri sunt** del compositor español Tomás Luis de Victoria (1540-1611).

En esta sección del contenido programático de la nueva propuesta curricular, exponemos la obra coral del Renacimiento



llamada **Ouan pulchri sunt** del compositor español Tomás Luis de Victoria (1540-1611). Esta composición de corte polifónico expresa la admiración del amante por la amada, simbolizando el amor de Dios hacia su pueblo o siervos.

En la obra coral estudiada se hace un análisis general, estudiando cada una de las cuatro voces a nivel individual y grupal, tomándose en cuenta los parámetros de módulos anteriores.

**e. Evaluación del tercer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

Pruebas formativas: ensayos y análisis continuos de las obras estudiadas en este módulo, con la participación activa de todos los estudiantes del nivel 360a.

Prueba sumativa: los estudiantes interpretarán las obras corales establecidas en el módulo N°3, tomando en cuenta parámetros establecidos previamente. También los estudiantes presentarán un trabajo escrito con el análisis del contenido de las obras estudiadas con su debida sustentación.

**5. Módulo N°4**

**a. Título.**

Orientación de los aspectos interpretativos de la música coral del Renacimiento.

**b. Objetivo General del Módulo N°4 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

Desarrollar elementos de la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral de Renacimiento estilo homofónico.

**c. Objetivos específicos del Módulo N°4 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

1. Aprender la técnica vocal basada en el trabajo N°4 del módulo correspondiente.
2. Interpretar correctamente la obra coral homofónica a 4 voces el Motete titulado **Ave María** del compositor franco flamenco Jacobo Arcadelt.
3. Analizar e interpretar correctamente el chanson francés titulado **Bon Jour mon Coeur** del compositor franco flamenco Orlando Di Lasso.

#### d. Contenido del Cuarto Módulo.

- Técnica Vocal correspondiente al módulo N°4.

En esta parte de la preparación técnica vocal se hará un trabajo ejercitante a nivel facial.

En posición relajada y ante un espejo, pensar en un momento alegre de sus vidas, en un momento triste, en un momento divertido, tratar de reflejar el momento vivido en la expresión del rostro.

Leer un trabalengua y articular en forma exagerada, tratando de poner en acción los músculos faciales.

- Técnica de vocalización correspondiente al cuarto módulo.

- Reforzarán y profundizarán la técnica vocal repitiendo los ejercicios de resonancia y vocalización correspondiente al módulo N°3.
- Se buscará el desarrollo de la disociación melódica mediante los ejercicios de vocalización a dos voces en intervalos de quinta justa.

Ejemplo:



- Obras corales correspondientes al módulo N°4 de la nueva Propuesta Programática de la asignatura Conjunto Coral 360a.  
**Ave María** del compositor Franco Flamenco Jacobo Arcadelt.

En este contenido programático de la asignatura Conjunto Coral 360a, se trata de enfatizar las obras corales del Renacimiento en cuanto a su estilo interpretativo como el **Ave María** del compositor Franco Flamenco Jacobo Arcadelt. Es un Motete escrito homofónicamente, donde se aprecian claramente el texto.

En cuanto al ámbito extensivo de las notas musicales de esta obra podemos apreciar notas graves y agudas que requieren una buena técnica vocal para poder interpretarla libremente.

- Obra N°2 titulada Bon Jour mon coeur del compositor franco flamenco Orlando Di Lasso.

En esta sección del contenido programático de la nueva propuesta curricular exponemos la obra coral estilo Chanson Bon Jour mon coeur, definitivamente ésta contrasta con la severidad estática de la composiciones de Victoria.

**Bon Jour mon coeur** está escrita en estilo homofónico y su voz principal está en la Soprano. La Chanson Francesa, adquiere mayor agilidad y delicadeza, presenta motivos breves y

una declaración silábica.

Se efectúa un análisis e interpretación de cada una de las voces, tomándose en cuenta parámetros expuestos en los módulos anteriores.

**e. Evaluación del tercer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360a.**

Prueba formativa: ensayos, análisis e interpretación de las obras estudiadas.

Pruebas sumativa. los estudiantes interpretarán las obras corales del cuarto módulo tomándose en cuenta parámetros establecidos en módulos anteriores.

Sustentación del análisis descriptivo y armónico de las obras estudiadas. Los estudiantes expondrán estos análisis utilizando el apoyo audiovisual necesario

**6. Análisis de algunas obras del renacimiento del contenido programático de la asignatura Conjunto Coral 360a correspondiente a la licenciatura en Docencia Musical.**

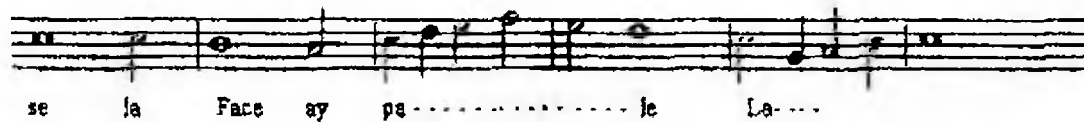
Con estos análisis se trata de brindarle al lector algunos indicios técnicos interpretativos que le permita acercarse a una interpretación correcta de acuerdo a la época y el estilo.

Obra coral: análisis de la **Kyrie I de la Misa “se la face ay palé”** del compositor renacentista Guillaume Dufay (1400-1474) borgoñones.

El fragmento analizado es la primera parte del Kyrie (esta obra consta en su totalidad de 3 partes).

Esta obra impresiona por su sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de la palabra.

Se estructura sobre un cantus firmus en la voz del tenor; este corresponde a la voz del tenor de la Chanson del mismo compositor “se la face ay palé”, original de un canto popular y que inicia así:



Este pasaje aparece claramente reflejado en el compás N°2 del Kyrie I hasta el compás N°12 y sigue apareciendo con otro formato rítmico como podemos apreciar en el compás 15 en adelante.

En el transcurrir de la obra coral, no se presentan motivos que tengan un carácter temático. Esporádicamente se producen leves coincidencias melódicas, como por ejemplo: entre las primeras notas de la soprano y del tenor. Cabe destacar que estas imitaciones son melódicas y no así rítmica. Posteriormente, aparecen otras imitaciones melódicas, esta vez entre el tenor y el bajo. En el tenor compases (5, 6,

7, 8 y 9) y el bajo en los compases (9 - 10 - 11).

Continuando con las imitaciones melódicas, nuevamente aparecen entre el tenor compases (13, 14 y 15) y el bajo en los compases (22, 23 y 24).

En esta obra coral la melodía fluye con gran libertad. También es importante dar alguna guía interpretativa a nivel rítmico de la obra coral tomando en cuenta la época – (1420-1550)

Los problemas de la escritura rítmica son altamente complejos, Pienso que con algunos breves datos, bien explicados, se le puede proporcionar algunas guías al director y al coro para poder llegar a lo más aproximado, en cuanto a la interpretación de las obras de esta época.


Entre estos datos tenemos:

- a. No se usaban barras de compás
- b. Existía una amplia gama de valores de duración
- c. Existía un sistema perfecto de relaciones de los valores de duración diferente del usado en épocas posteriores.
- d. El sistema rítmico se basaba especialmente en la posibilidad de tres partes llamadas división perfecta y en dos partes llamada división imperfecta
- e. El director indicaba la mensura o unidad métrica mediante un

gesto.

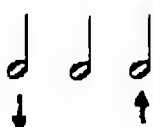
f. El tatus se indicaba en Italia con la batuta

g. En el tactus simple o aequalis la parte del positivo o tesis es

igual a la de elevatis o arsis:  $\phi$  

C  $\downarrow$  = movimiento descendente  $\uparrow$  = movimiento ascendente

h. En el tacto proportionatus o inaequalis la thesis constituye el


doble del arsis  $\phi$  3 

i. Unidad de tiempo a mediados del siglo XV era la semibreves

(  $\diamond$  ) que actualmente corresponde a la redonda.

Sin embargo, en las ediciones o transcripciones modernas la unidad de tiempo sería la negra ya que los valores tienden a reducirse a  $\frac{1}{2}$  o sea que la semibreves se convierte en negra.

En forma general se le aconseja a los autores de la época, al director y al coro, que se mantenga el tempo regular y que no ceda durante las eventuales ornamentaciones de cantantes e instrumentistas.

A veces al final de una frase aparecen símbolos como  que significan prolongación del sonido de una nota musical.

En algunos motetes Dufay al llegar al final coloca el siguiente



signo (  $\circ$  ) sobre cada una de las notas involucradas dentro de pasaje, que significa probablemente algo así como mucho retardando.

Las formaciones rítmicas con tendencias sincopadas, pueden ser fraccionadas en base a diseños rítmicos con cambios de compás. Podemos apreciarlo en el compás N°19, donde la transcripción de la obra coral esta a  $\frac{3}{4}$ , pero las melodías correspondientes a la soprano y el bajo aparecen con tendencias sincopadas en la versión de  $\frac{6}{8}$ , que es el principio de un grupo de tres corcheas.

Ejemplo: compás N°19 del Kyrie I de Guillaume Dafey.

The image shows a musical score for measures 19 and 20 of the Kyrie I by Guillaume Dufay. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 6/8. The Soprano part has a fermata over the first measure. The Alto part has a fermata over the first measure. The Tenor part has a fermata over the first measure. The Bass part has a fermata over the first measure. The lyrics 'son' and 'li' are written under the notes.

Usando cambios de compás en cada parte según el flujo rítmico melódico natural, el pasaje inicial del Kyrie podría transcribirse de la siguiente manera:

Ejemplo:

Ahora bien, esta forma de transcripción polimétrica, da una imagen de gran riqueza rítmica, pero a pesar de eso, tiene el inconveniente o desventaja en cuanto a una visualidad más difícil para el director y el peligro de una marcación forzada de los tiempos fuertes de parte de los coristas.

Además, podemos decir que el maestro Borgosón emplea en este trozo, tres formas métricas de grupos de 3 tiempos.

En cuanto a la ejecución de esta obra coral, se debe subrayar la transparencia e independencia de las distintas líneas melódicas.

1. Hay que resaltar solo 2 giros característico a la vez.
2. Hay que utilizar un tiempo más animado.
3. El tiempo no debe ser estirado, ni ser marcado tan rápidamente al punto que produzca sensación de precipitación.

Las indicaciones de intensidad (a pesar que la partitura original

no lleva matices), deben tratar de incorporarse para lograr una interpretación fresca y vigorosa, pero nunca rígida. En la interpretación melódica no es conveniente utilizar el vibrato, por tratarse de una obra coral buscando su naturalidad sonora.

El legato requiere mucha pulcritud y las notas deben ser entonadas con precisión rítmica, los acentos deben ser siempre suaves nunca vehementes.

- Breve análisis de la Chanson Pourquoi non obra coral de Pierre de la Rue.

El compositor de la Rue es uno de los principales exponentes de la escuela Franco Flamenca. En esta composición de la Rue utiliza la textura sobre un cantus firmus. En el tenor en esta obra muestra todos los recursos técnicos posibles, desde la elaboración homofónica y homorrítmica (compás 10 en adelante), hasta la más rica imitación contrapuntística.

En forma análoga al procedimiento usual del motete, con cada subfrase del texto, se presenta un nuevo motivo melódico que da impulso a un breve desarrollo. No es aconsejable alterar el tiempo. Las modificaciones de la intensidad deben utilizarse con mucho cuidado en el estilo homofónico en cuanto a su homogenidad sonora y tímbrica, de igual forma la independencia

en las partes polifónicas.

Traducción al español del texto de esta obra coral.

Traducción:

### **Compás**

1	Porque no quiero morir
16	Porque no quiero yo buscar
34	El fin de mi doliente vida
42	Cuando amo a quien no me ama
54	Y sirvo sin obtener recompensa

- Breve análisis del motete *Quam pulchri sunt del compositor*

Tomás Luis de Victoria.

El texto de este tema u obra coral esta tomado del **Cantar de los Cantares**, que expresa la admiración del amante por la amada, que simboliza al amor de Dios hacia su pueblo.

Dentro de esta obra coral existe probablemente una cierta descripción pictórica musical, muy característica de la época, de algunas palabras.

Por ejemplo:

- A los giros melódicos (grados conjuntos) que dibujan gressus (pasos), compás N°3.
- El ritmo con puntillos, muy característico para las fanfarrias

reales, que aparecen en la composición de las palabras.

b.1. Filia Principes (compás 21 en adelante)

b.2. Ocule tui divini (compás 49 en adelante)

b.3. Sicut purpura regis (compás 63 en adelante)

En cuanto a su textura, esta obra se caracteriza por una imitación integral a una distancia interválica de cuarta (4ta), quinta (5ta) y octava (8va). Su armonía es bastante funcional, que presenta modulaciones muy pasajera.

En forma general esta obra coral tiene una escritura polifónica, interrumpida una sola vez en el compás 47, donde esta el texto **oculi tui**, solamente en este compás aparece un breve estilo homofónico donde se marca claramente el texto.

También llama la atención la repentina detención del movimiento sobre la sílaba **tu**, provocando un efecto en la cual se le puede incrementar un matiz progresivo en forma ascendente o descendente.

En este punto correspondiente al compás N°48 en adelante, podemos apreciar una modulación a Fa# sostenido mayor. Esta versión está en la tonalidad de la mayor.

Es muy oportuno brindar algunas indicaciones interpretativas dentro de la partitura para así lograr un mejor

efecto interpretativo con relación a la época.

1. compás N°57 en adelante: cantar muy ligado y fluido.
2. compás N°72 en adelante: cantan en forma liviana y ligera.
3. compases N°78 en adelante: en la palabra Alleluia es recomendable abreviar las vocales y reforzar la i.
4. compás N°87: no se debe gritar la sílaba la.

Considero importante presentar una traducción del texto correspondiente a la obra coral **Quam pulchri sunt** del compositor Tomás Luis de Victoria (1540-1611), ya que permitirá una interpretación más rica y precisa por el conocimiento de la temática.

Traducción:

### **Compás**

1	Que hermosos son tus pasos
22	Hija de príncipes
27	Tu cuello
38	Es como una torre adornada de marfil.
47	Tus ojos divinos
57	Y los cabellos de tu cabeza
63	Son como la púrpura del rey
69	Que hermosa eres
71	Y que decorosa, carísima

- Breve análisis de la Chanson Bon Jour mon Coeur del

compositor Franco Flamenco Orlando Di Lasso.

**Bon Jour mon coeur** es una obra coral de un gusto muy francés, esta escrita en estilo homofónico y su voz principal está en la soprano.

Las frases son muy breves y la expresión de las palabras es rítmica-melódica, que expresa una gran delicadeza.

Hay que acentuar las palabras naturalmente y no observando las acentuaciones derivadas del compás: por ejemplo en la primera frase se apoya suavemente *jour* y *coeur*.

A nivel interpretativo se recomienda cantar las negras y blancas legato y las corcheas más ligera. No es recomendable un matiz fuerte, así como la obra no se presta para ser interpretada por un coro grande o numeroso.

Se puede incorporar un acompañamiento instrumental optativo que puede ser: la flauta travesa y dulce, la viola y el laúd o la guitarra.

Para ayudar a mejorar la interpretación de esta obra coral ofrecemos una traducción del texto, ya que mediante el entendimiento del significado textual la interpretación se puede mejorar.

**Compás**

1	Buen día, mi corazón
3	Buen día, mi dulce vida
6	Buen día, mi ojo, buen día mi querida amiga
11	Oh!, buen día mi tan bella, mi dulce
13	Buen día, mis delicias, mi amor
16	Mi dulce primavera, mi dulce flor nueva
19	Mi dulce placer, mi dulce palomita
22	Mi gorrión, mi gentil tórtola

La culminación de esta pieza coral se ubica en los compases 29 y 30 después de una breve sección polifónica.

**PARTITURAS DE ALGUNAS OBRAS CORALES ANALIZADAS**  
**PERTENECIENTES AL RENACIMIENTO.**



# Kyrie I

## de la misa "Se la face ay pale"

Guillaume Dufay  
alred : 1400 - 1474

Soprano

Ky - ri - e e - - - - - son, Ky - ri - e

Contralto

Ky - - - - - n - e - - - - - c

Tenor

K - - - - - n - e - - - - - c

Bajo

*fp* Ky - ri - e e - - - - - le - - - - -

e - - - - - le - - - - - i - - - - - son, Ky - ri - e e - - - - - le - - - - -

le - - - - - i - - - - - son, Ky - - - - - ri - - - - -

le - - - - - .. - - - - -

le - - - - -

son,

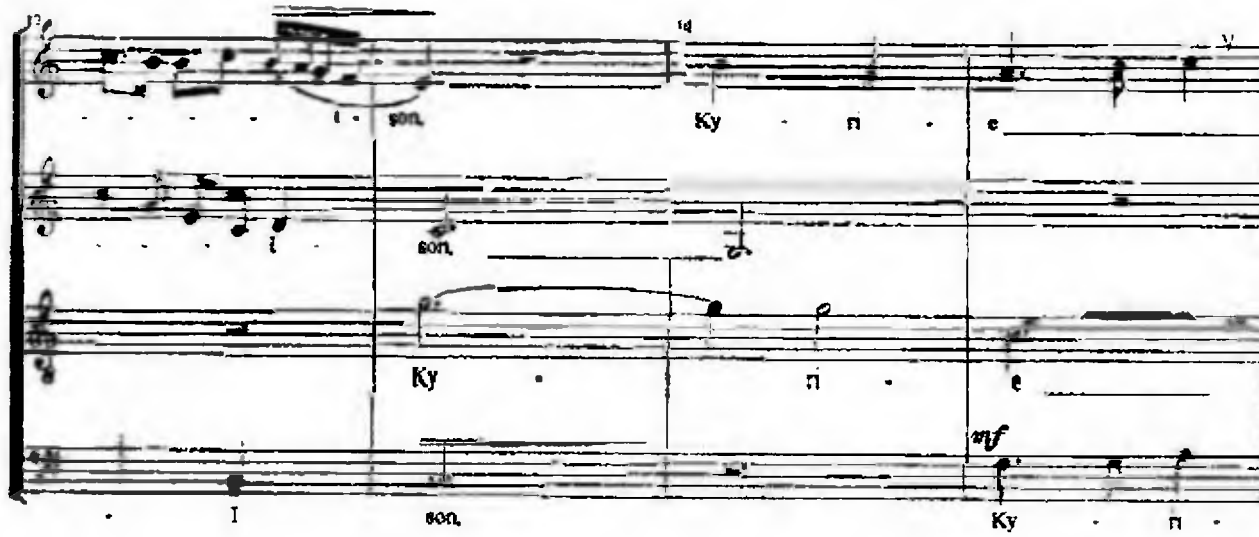
i - - - - - son, e - - - - - le - - - - -

e - - - - - e - - - - - le - - - - -

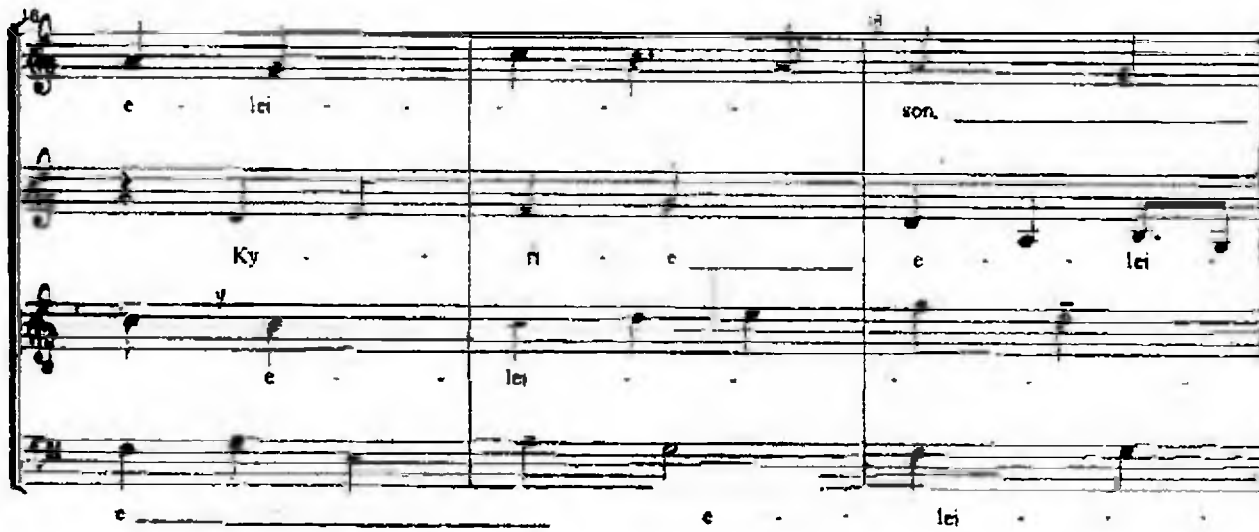
son, e - - - - - le - - - - -

son, e - - - - - le - - - - -

le - - - - - son, e - - - - - le - - - - -



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are: "son, Ky - ri - e". There are dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also markings for *son.* and *Ky*.



Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are: "e - lei - son, Ky - ri - e e - lei". There are dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *son.* and *Ky*.



Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are: "son, Ky - ri - e". There are dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *son.* and *Ky*.

22 24 *fp* *v*

*y fp*

Ky - n - e - e - lei - son, e -

Ky - n - e - e - lei - son, e -

Ky - n - e - e - lei - son, e -

Ky - n - e - e - lei - son, e -

26

lei - son, Ky - n - Ky -

lei son, Ky -

lei son, Ky -

lei son, Ky -

30 *f* *v*

son, Ky - n - e -

*v f* *fp* son, lei - son, Ky - n - ee - lei - son, *v*

Ky - n - e -

Ky - n - e -

Measures 32-34 of a musical score. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: lei son, Ky ri e. The dynamics are: *f* (forte) in measure 32, *fp* (fortissimo) in measure 33, and *mf* (mezzo-forte) in measure 34. The tempo is marked *Andante*. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes a repeat sign at the end of measure 34.

Measures 35-37 of a musical score. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: e lei son. The dynamics are: *mf* (mezzo-forte) in measure 35, *mf* (mezzo-forte) in measure 36, and *mf* (mezzo-forte) in measure 37. The tempo is marked *Andante*. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes a repeat sign at the end of measure 37.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. The parts are labeled on the left: Tenor Solista, Soprano, Contralto, Tenor, and Baritone. The lyrics are in Italian: "Ma chi o lo ka mu tu le". The score includes musical notation with notes, rests, and dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are written below the notes, and there are some additional markings like "ma chi o lo ka mu tu le" and "ma chi o lo ka mu tu le" repeated across the staves.

10 12 *con sesto*

ka mu tu le Ye ye ye ma chi o lo ka mu tu le

Ye ye ye Ye ye ye E chi o lo

14

ma chi o lo ka mu tu le Ye ka mu tu le

ka mu tu le

16

ma chi o ka mu tu le ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le ma chi o ka mu tu le

[illegible]



27

le ma chi o ka mu tu le

le ye ye ye

le ye ye

28

30

ma chu o lo ka mu tu le

Ye Ye Ye

Ye Ye Ye

29

*f* Ye

Ye

Ye

*f* Ye

*f* Ye



36

*p* *p* *p*

Ye Ye

ma chi o lo ka mu tu le

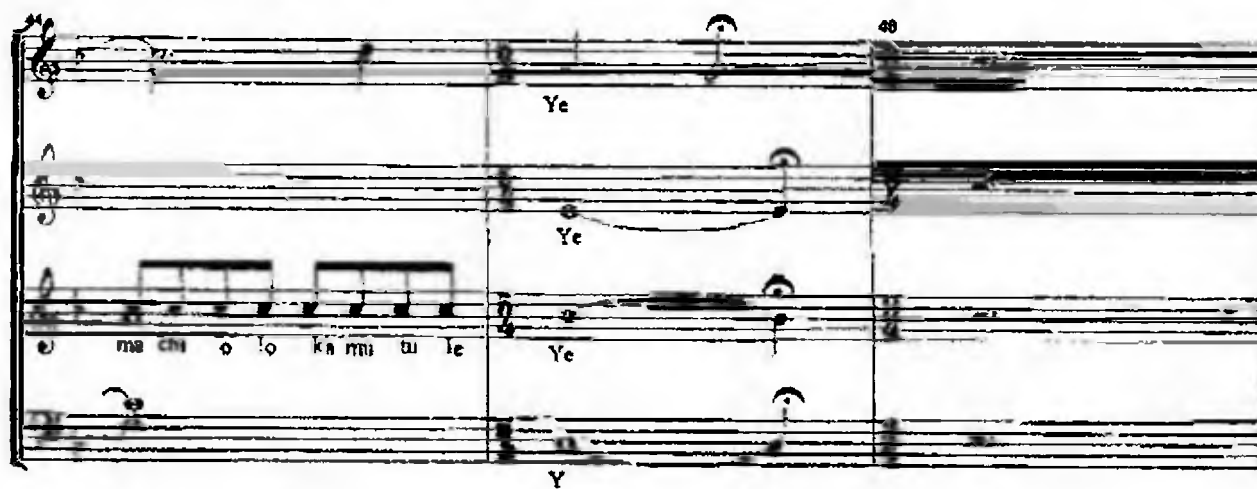
40

Ye Ye

ma chi o lo ka mu tu le ma chi o lo ka mu tu le ma chi o lo ka mu tu le

47

ma chi o lo ka mu tu le ma chi o lo ka mu tu le ma chi o lo ka mu tu le



Ye  
Ye  
ma chi o lo ka mi tu le  
Ye  
Y



49 cresc  
ma chi o ka mu tu le ma chi u ka mu tu le  
tu le ye  
ma chi o lo ka mu tu le ye  
tu le ye

# Pourquoy non Chanson

Pierre de la Rue  
c. 1460-1518

**Tranquillo**

2

*p* *mp*

Soprano: Pour quoy non,

Contralto: Pour quoy non,

Tenor: Pour

Bajo:

10

*mp* *p* *mp* *mp* *mp*

Soprano: pour quoy non, ne

Contralto: pour quoy non, ne

Tenor: pour quoy non, ne

Bajo: pour quoy non, ne

12

*pp* *mp* *p*

Soprano: veuil - je mo - rir?

Contralto: veuil - je mo - rir.

Tenor: veuil - je mo - rir, ne veuil - je mo - rir?

Bajo: veuil - je mo - rir?

18 *p* Pour quoy non, 20 *P* Pour

22 *mf* pour quoy non, 24 *p* Pour quoy non, *P* Pour quoy non,

26 *mf* ne doys je que rir, 28 *P* ne doys je que rir, que

30 32

*p* *mf* *p*

qué - rir, ne doys - ie qué

rir, ne doys - je qué - rir qué rir

rir, ne doys - je, qué

qué - rir, ne doys je qué

34 36

*p* *p* *p*

rir La fin de ma

(b)

rir La fin de

rir La fin de

rir La fin de

38 40

(b) (V)

do - len - te vi -

*p* (b)

de ma do - len - te vi

ma do - len - te

ma do - len - te vi

44

*mf*

Quant j'ai - me qui

*p* *S*

Quant j'ai

*mf*

Quant j'ai - me qui me

46

*p* *S*

ne - m'ai me, quant j'ai

(1)

*p* *S*

me quant

*mf*

Quant j'ai - me qui ne m'ai

*p* *S*

m'ai me pas, quant

50

*mf*

me, quant j'ai - me qui ne

*mf*

j'ai - me qui ne m'ai - me pas, ne

*p*

me, quant

*fp*

j'ai - me qui ne m'ai - me pas, ne

56

*fp*

m'ai - me pas, Et sans

(b)

m'ai - me pas, Et sans

*fp*

j'ai - me qui ne m'ai - me passe et

(b)

m'ai - me pas, Et sans sans

58

(v)

guer - don - ac - que - nir.

*p*

sans guer don

*mp*

sans guer don, sans

*p*

59

sans guer don

*mp*

guer - don, ac

(b)

guer - don, et sans sans guer

*mp*

sans guer don ac que

A musical score for a vocal ensemble, consisting of five staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is divided into four measures by vertical bar lines. The lyrics are in French and are placed below the corresponding staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "ac", "que", "rir", "ac", "que", "rir", "don", "ac", "que", "rir", "rir", "ci", "sans", "sans", "ac", "que", "rir". There are dynamic markings: *mf* at the beginning of the first staff, *mf* at the beginning of the third staff, and *p* at the beginning of the fourth staff. There is a rehearsal mark "66" at the beginning of the second measure. There is a first ending bracket "(1)" at the end of the first measure.

ac que rir ac que rir don ac que rir

rir ci sans sans ac que rir



## Blessed Be Good

Letra y Musica  
George R. Colbourne

2

Soprano

Contralto

Tenor

Bartono

*ff* ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god

*ff* ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god

4

ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god *p* when you

ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god *p* when you

ble ssed be god ble ssed be god

ble ssed be god ble ssed be god

8

wake up in the mor ning when you go at nigt to sleep all you have to say my bro ther is three

wake up in the mor ning when you go at nigt to sleep all you have to say my bro ther is three

*p* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ *ff* *p* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_

*p* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ *ff* *p* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_

words and you will see Oh *mf* ble ssed be god and his an gels in hea ven

words and you will see Oh *mf* ble ssed be god and his an gels in hea ven

You'll see Oh *pp* Oh

You'll see Oh *pp* Oh

ble ssed be god *mf* ble ssed be god and his an gels in hea ven

ble ssed be god *mf* ble ssed be god and his an gels in hea ven

*mf* ble ssed be *pp* Oh

*mf* ble ssed be *pp* Oh

ble ssed be god *p* A ny time you have a down fall and your chins are Ru ring low Ther's no

ble ssed be god *p* A ny time you have a down fall and your chins are Ru ring low Ther's no

*ffp* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_

*ffp* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_

16 need for you to worry Just up and prise the bad and a shout out ble ssed ble ssed be the lord

need for you to worry Just up and prise the bad and a shout out ble ssed ble ssed be the lord

Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ ble ssed be and a shout out ble ssed ble ssed be the lord

Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ ble ssed be and a shout out *mf* ble ssed ble ssed be the lord

To Coda

20 and a shout out ble ssed ble ssed be the lord 1. and a shout out

and a shout out ble ssed ble ssed be the lord and a shout

and a shout out ble ssed ble ssed be the lord and a shout out

and a shout out ble ssed ble ssed be the lord and a shout out

2. Slower 24

*fp* Uh \_\_\_\_\_

*fp* Uh \_\_\_\_\_  
dolce with feelings

*p* ble ssed be god a ny time you have a friend

*fp* Uh \_\_\_\_\_

28

Uh Ah sempre dulce

Uh Ah I say ble sed be god for the light to see the

ble sed be god a ny time you share your bread Ah

Uh Ah

30

way and praise the

*fp* Ah Ah

*fp* Ah

32

ble sed be god a ny time you have a friend

me have a friend

E E E E

ble sed be god a ny time you share your

*cres* 35

Just three words my brother

Just three words my brother

Just three words my brother

E

E

E

36 *tempo primo with joy*

ble ssed be god

ble ssed be god

ble ssed be god

ble ssed be god

ble ssed be god

ble ssed be god

Oh oh oh

Oh oh oh

Oh no

47 *D.S. al Coda*

ble ssed be god

ble ssed be god and his angles in heaven

ble ssed be god a my

Oh oh oh

Oh oh oh

Oh a my

Oh oh oh

Oh oh oh

Oh oh oh

**Coda**

44

ble ssed be god

ble ssed be god

with Swing Staactio

And very bo dy come sing it ble ssed be god and e v'ry

And very bo dy come sing it ble ssed be god and e v'ry

1.

ble ssed be god

ble ssed be god

bo dy come shout it ble ssed be god and e v'ry

bo dy come shout it ble ssed be god and e v'ry

2.

ble ssed be god

ble ssed be god

body come shout it ble ssed be god

body come shout it ble ssed be god

Tomás Luis de Victoria  
alred: 1540 - 1611

[illegible]



mus tu

quan

quan

pul

clari

sancti

gras

quan

[illegible]

su - tu fi - li - prin  
 - su - tu - i, fi - li - a prin - ci - pis, fi  
 tu - i, fi - li a prin  
 e, li - a prin



24 28 *f*

ci - pis fi - li - a pri -

li - a pri - ci - pis, li - li - a pri - ci - pis

ci - pis fi - li - a pri -

ci - pis col

28 30

ci - pis col lum tu

col lum tu

ci - pis lum

lum tu lum

30 32 *pp*

um tu um col lum

tu um col lum tu

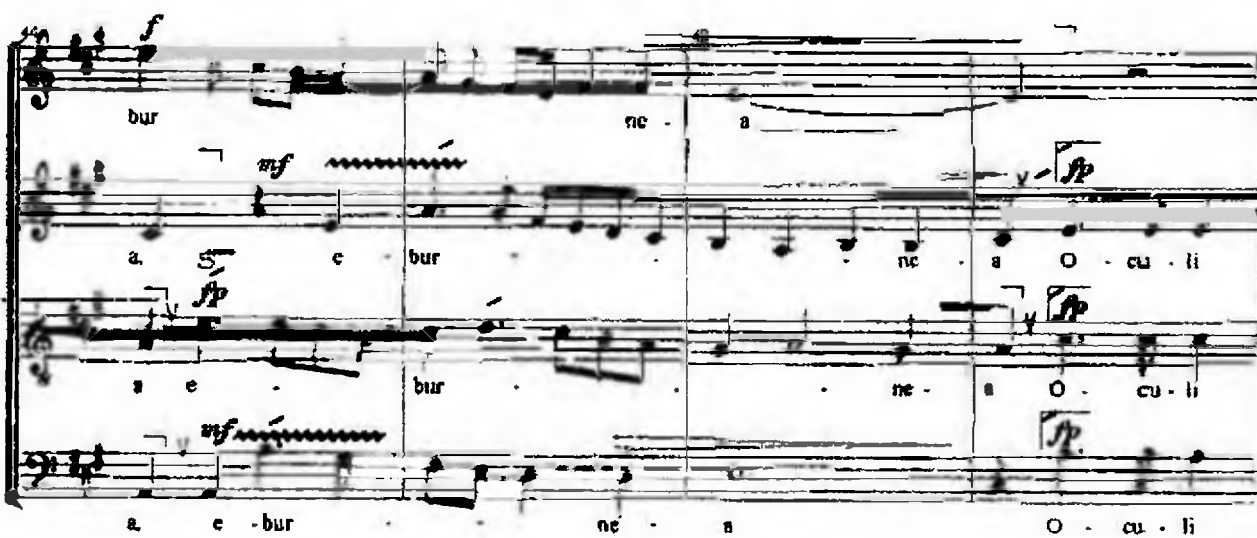
col lum tu



First system of a musical score, measures 26-31. It features four staves with vocal and instrumental parts. The lyrics are: lum tu um um sic ut tur ris e.



Second system of a musical score, measures 32-37. It features four staves with vocal and instrumental parts. The lyrics are: sic ut tur ris e. ne. bur ne. ris e - bur ne.



Third system of a musical score, measures 38-43. It features four staves with vocal and instrumental parts. The lyrics are: bur ne a a c - bur ne a O - cu - li a e - bur ne a O - cu - li.

98 *fp*

O cu-li tu i di-vi - ni,  
o - cu-li tu - i di - vi - ni,  
tu - i, o - cu-li tu - i di - vi - ni,  
ni,.

54 *fp*

ni, o - cu-li tu i di - vi - ni,  
o - cu-li tu - i di - vi - ni,  
e - cu-li tu - i di - vi - ni,  
ni,.

59 *mf*

ni, et co-mas ca - pi - tis,  
ni, co - mac - ca - pi - tis et,  
vi - ni, et co - mac ca - pi - tis tu - i,  
et co - mac ca - pi - tis tu - i.

62

*mf*

tu i, et co - mae ca - pi - tis tu -

co - mae ca - pi - tis tu

*mp*

i, et co - mae ca - pi - tis tu - i sic -

*mf*

et co - mae ca - pi - tis tu i sic - ut pur -

66

*f*

sic ut pur - pu - ra re - gis, sic - ut pur -

*sp*

sic - ut pur - pu - ra re

ut pur - pu - ra re - gis sic - ut pur pas - ra

pu - ra re - gis re - gis

70

*pp*

pu - ra re - gis Quam pul - chra es.

*pp*

gis Quam pul - chra es.

*mf*

gis Quam pul - chra es, et quam de -

*mf*

Quam pul - chra es, et quam de -

72 *pp* 74 *mf* *V*

et quam de - co ra, ca - ris - si - ma, ca -

*pp*

et quam de - co ra, ca - ris - si -

co ra, ca - ris - si

*pp*

co ra, ca

76 *poquísimo ritardando, un poco mas lento* 78 *mf*

ris - si ma Al - le - lu -

*mf*

ma, ca - re - si - mal Al - le - lu -

*mf*

ma, ca - ris - si - mal Al - le -

*mf*

ris - si - si - ma Al - le - lu - ia,

82 *mf* *fp* //

ia, al - le - lu -

*mf*

ial al - le - lu - ia, al - le - lu -

*mf*

lu ia, al - le - lu -

*mf*

al - le - lu - ia, al - le - lu -

poco rit. : mas lento

se ritardando

ia  
ia al le lu ia  
ia al le lu  
al le lu ia

The musical score is written for four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ia', 'ia al le lu ia', and 'ia'. The second staff is a piano accompaniment with lyrics 'ia al le lu'. The third staff is a vocal line with lyrics 'ia al le lu' and 'ia'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'al le lu ia'. The tempo markings 'poco rit. : mas lento' and 'se ritardando' are placed above the first and second staves respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

# Bon Jour, Mon Coeur Chanson

Orlando Di Lasso  
alred :1532 - 1594

**Animado**

**Soprano**  
Bon jour mon coeur Bon jour ma

**Contralto**  
Bon jour mon coeur Bon jour ma

**Tenor**  
Bon jour mon coeur Bon jour

**Bajo**  
Bon jour mon coeur Bon jour ma

dou - ce vi - e, Bon jour mon oeil,

dou - ce vi - e, Bon jour mon oeil,

ma dou - ce vi - e, Bon jour mon oeil,

dou - ce vi - e, Bon jour mon oeil,

Bon jour ma ché - re a - mi el He' bon jour ma

Bon jour ma ché - re a - mi el He' bon jour ma

Bon jour ma ché - re a - mi el He' bon jour ma

Bon jour ma ché - re a - mi el He' bon jour ma



14

*fp* *mf*

tout - te bel - le, Ma mi gnar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

tout - te bel - le, Ma mi gnar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

tout - te bel - le, Ma mi gnar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

tout - te bel - le, Ma mi gnar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

16

*p*

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

22

*mp* *mf*

doux pla - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma

doux pla - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma

doux pla - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma gen

doux pla - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma



*fp* 20  
 gen - te tour - te - rei - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le.  
 gen - te tour - te - rei - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le,  
 - te tour - te - rei - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le, Bon  
*fp* gen - te tour - te - rei - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le.

*mf* 30  
 Bon jour ma dou - ce re - bel - le  
 Bon jour ma dou - ce re - bel - le  
 jour ma dou - ce re - bel - le  
*mf* Bon jour ma dou - ce re - bel - le

**D. Presentación de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b, exponiendo en forma general y analítica la descripción del curso, objetivos generales, objetivos específicos, los contenidos programáticos y la evaluación.**

**1. Descripción del curso Conjunto Coral 360b correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de esta asignatura.**

En esta propuesta curricular correspondiente a la asignatura 360b, describo algunas orientaciones en la interpretación de la música coral del período Romántico y del Renacimiento; así como también otro tipo de guía y orientación en la interpretación de la música coral folklórica panameña, la música coral tradicional cubana y aspectos importantes en la interpretación del canon religioso en latín.

En cada uno de los módulos presento las siguientes obras corales del repertorio latinoamericano, así como las del repertorio coral del renacimiento y romanticismo.

**Módulo N°1.**

Obra coral: Sommerlied op. 146, N°4 (canto del estilo). Robert Schumann poesía de Fr. Rückert, estilo homofónico.

**Módulo N°2.**

Obra coral: Mi chola se va del Pueblo. Autor: Víctor Vargas, arreglo: Ignacio Serrano, repertorio coral folklórico panameño, estilo

homofónico.

Obra Coral: In un boschetto, del compositor italiano Luca Marenzio, villanella a tres voces (soprano, contra alto, bajo), estilo homofónico.

### **Módulo N°3.**

Obra coral: Duerme Negrito, tradicional cubano, recopilación de Atahualpa Yupanqui y arreglo Luis Craff, estilo homofónico a 5 voces.

Obra coral: Ohimé Il bel Viso del compositor italiano Claudio Monteverdi, madrigal con combinación homofónica y polifónica. Interpretación de cánones a tres voces del repertorio religioso en latín.

### **Módulo N°4.**

Obra coral: Triste España sin Ventura del compositor español Juan del Encina. Estilo homofónico a cuatro voces. Interpretación de cánones religiosos en latín.

## **2. Módulo N°1.**

### **a. Título**

Orientación de los aspectos interpretativos de la música coral del período Romántico.

**b. Objetivo General del módulo N°1 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

Desarrollar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral del período Romántico, estilo homofónico.

**c. Objetivos específicos del módulo N°1 de la propuesta del programa Conjunto Coral 360b.**

1. Aprender la técnica vocal del trabajo N°1 preparatorio correspondiente al primer módulo.
2. Interpretar correctamente la obra coral a 4 voces Sommerlied op. 146 N°4 de Robert Schumann. Período Romántico, estilo homofónico.

**d. Contenido del Primer Módulo.**

- Ejercicios preparatorios corporales, respiratorio y de resonancia y vocalizaciones correspondientes al trabajo N°1 de este módulo.

1. Ejercicios faciales recomendables en este módulo.

Los ejercicios que se van a presentar dentro de este módulo son necesarios para desarrollar los músculos faciales y por ende la dicción.

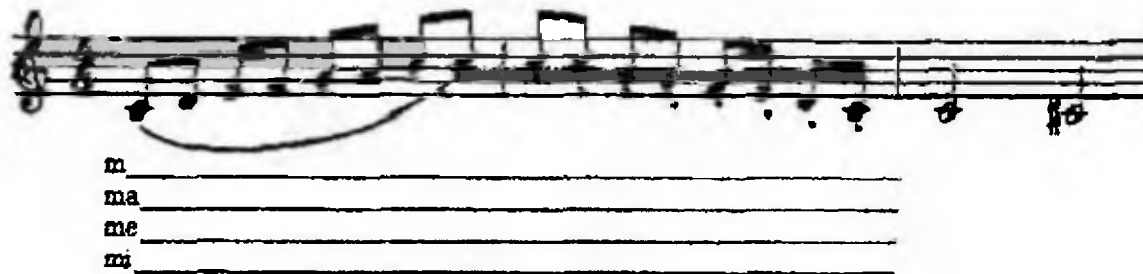
- a. En forma afona, tratar de pronunciar las vocales en

forma exagerada buscando su correcta colocación.

- b. Frente al espejo mover los labios superiores e inferiores simultáneamente y separadamente hacia la izquierda y derecha tratando con esto de desarrollar los músculos faciales.
2. Ejercicios respiratorios recomendados en este módulo, aunque en el instructivo correspondiente al 3er capítulo pueden aparecer otros ejercicios complementarios.
    - a. Reacción puntual de la caja torácica, sin aire (sentir la expansión).
    - b. Producir el estímulo en diferentes partes del bajo vientre en especial en la región de la ingle (sentir la expansión).
    - c. Inspirar el aire por la boca y la nariz, dirigiéndolo hacia el paladar duro, con el velo del paladar elevado.
    - d. Reacción muscular puntual del bajo vientre, con aire, al estímulo pedido sintiendo la gran expansión.
  3. Ejercicios de resonancia y vocalización recomendados en este módulo, aunque en el auto instructivo propuesto en el 3er capítulo pueden aparecer en forma adicional algunos otros ejercicios.
    - a. Resonancia y vocalización con la escala diatónica,

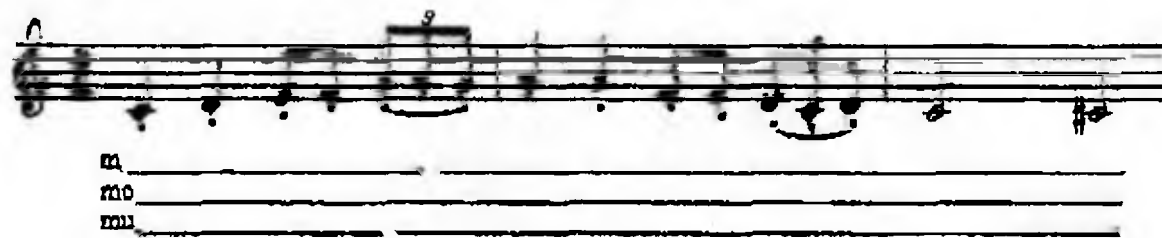
utilizando la consonante M y combinándola con las vocales a - e - i en legato y stacatto.

Ejemplo:



b. Resonancia y vocalización con la escala diatónica hasta el 6to grado con ritmos variados, en stacatto utilizando la consonante M y en combinación con las vocales o - u.

Ejemplo:



c. Resonancia y vocalización a dos voces con intervalos de sexta en legato utilizando la consonante M y la combinación de vocales.

Ejemplo:

En este contenido programático se introduce dentro del repertorio una obra coral perteneciente al período Romántico.

- a. Sommerlied op.146 N°4 (canto del estío) de Robert Schumann (1792-1859) el trabajo práctico, teórico y analítico de esta obra, consisten en una análisis armónico y descriptivo, posteriormente el aprendizaje melódico, rítmico y textual a nivel individual y grupal.

**e. Evaluación del primer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

Se evaluará el análisis descriptivo y armónico, siguiendo los parámetros de módulos anteriores, haciendo énfasis en la sustentación del trabajo.

Se evaluará la interpretación de la obra estudiada y analizada tratando de ceñirse lo más posible al aspecto

interpretativo de la época.

En esta parte del módulo N°1 se efectúa una evaluación, tomando en cuenta los instrumentos básicos en este proceso, como lo son:

1. El espacio físico
2. Los recursos didácticos
3. El contenido del módulo

Es importante que estos instrumentos, necesarios para una evaluación objetiva, estén al nivel óptimo para el logro deseado.

Entre los mecanismos progresivos en una buena evaluación se presenta:

- a. Prueba formativa: se sigue el mismo proceso práctico en cuanto al montaje de las obras estudiadas.
- b. Prueba sumativa: se basa estrictamente en el proceso de actividades como lo son:

1. Los ejercicios prácticos para dominio de los músculos faciales buscando el mejor desarrollo de la articulación y por ende la dicción.
2. los ejercicios prácticos con relación al dominio diafragmático en cuanto al proceso de espiración controlada.
3. Ejercicios prácticos de resonancia y vocalización, trabajando



con la escala diatónica, los diferentes fonemas y sílabas en todas sus formas y combinaciones, reforzando el trabajo práctico con ritmos binarios y ternarios.

4. La interpretación de la obra coral correspondiente a este módulo, incluyendo los análisis descriptivos y armónicos del tema con su debida sustentación.

### **3. Módulo N°2**

#### **a. Título.**

Orientación de los aspectos interpretativos estilísticos de la música coral homofónica del folklore panameño y la interpretación de obras corales del Renacimiento.

#### **b. Objetivo General del módulo N°2 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

1. Desarrollar la técnica vocal y orientar el estilo interpretativo de las obras corales homofónicas del folklore panameño y el renacimiento italiano.

**c. Objetivos específicos del módulo N°2 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

1. Asimilar la técnica vocal del trabajo N°2 correspondiente a este módulo.
2. Interpretar correctamente la obra coral a 4 voces, estilo homofónico **Mi chola se va del pueblo** del autor Víctor Vargas y arreglo Ignacio Serrano.
3. interpretar correctamente la obra coral del Renacimiento **In un boschetto** de Luca Marenzio.

**d. Contenido del Segundo Módulo.**

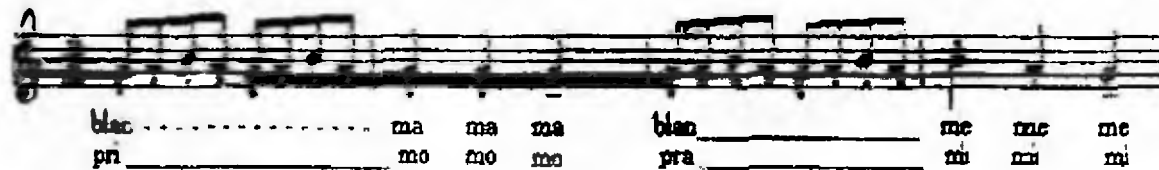
- Contenido de la técnica vocal correspondiente al trabajo N°2 de este módulo.

En este punto se amplía el trabajo preparatorio a nivel de ejercicios faciales y respiratorios, tomando en cuenta los ejercicios correspondientes al módulo número dos.

En cuanto a la actividad previa al montaje de las obras corales, se trabajan ciertos ejercicios a nivel de resonancia y vocalización, desarrollando el staccato a través de ejercicios en forma de escala hasta una tercera o quinta nota, agregando los fonemas y sílabas más las consonantes **b**, **m**, **p**. Esta secuencia

debe ir en forma ascendente cromáticamente, hasta cubrir el ámbito o tesitura del instrumento vocal.

Ejemplo:



En cuanto a la sección del trabajo de resonancia y vocalización se recomienda los ejercicios reforzando el efecto del staccato, pero en esta ocasión a dos y tres voces, dependiendo de las cualidades y capacidades del grupo.

Ejemplo:



En este contenido programático se introduce dentro del repertorio las obras corales del folklore panameño y renacimiento, respectivamente.

- a. **Mi Chola se va del Pueblo**, es una obra coral compuesta por el poeta panameño Víctor Vargas y arreglada por el maestro Ignacio Serrano, donde se introducen elementos rítmicos de nuestro folklore, en la cual la síncopa juega un papel muy preponderante, sobre todo en la coda de la pieza coral donde

progresivamente va entrando cada voz una después de la otra, consiguiendo una polirritmia interesante.

También, cabe destacar el mensaje literario que manifiesta claramente, que nuestra identidad cultural debe mantenerse a toda costa para tratar de conservar nuestra nacionalidad. En otras palabras se convierte en una crítica social.

• A esta obra como en todas las demás, se procede a efectuar un análisis armónico y descriptivo, para posteriormente iniciar el trabajo práctico de aprendizaje melódico, rítmico y textual a nivel individual y grupal.

b. **In un boschetto**, una villanella del compositor italiano Luca Marenzio (1560-1599) del Renacimiento. En esta obra se efectúa un trabajo práctico, teórico y analítico para posteriormente proceder al aprendizaje melódico, rítmico y textual a nivel individual y grupal.

e. **Evaluación del segundo módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

Se evalúa el análisis descriptivo y armónico siguiendo los parámetros de módulos anteriores, enfatizando la sustentación de

los mismos.

Se hará una evaluación basada en la interpretación cantada de las obras corales estudiadas y analizadas, tratando de ceñirse lo más posible al aspecto interpretativo de la época y tomando en cuenta parámetros como:

1. ritmo
2. afinación
3. interpretación
4. respiración
5. dicción
6. trabajo en grupo.

Teniendo en cuenta los instrumentos de evaluación expuestos en el módulo N°1, se harán pruebas:

- a. Prueba formativa: se continúa el mismo proceso práctico en cuanto al montaje de obras corales correspondientes al módulo N°2.
- b. Prueba sumativa: se basa estrictamente en el proceso de actividades prácticas como:
  - a. Dominio de la técnica vocal aplicada en el módulo N°2.
  - b. Dominio interpretativo a nivel individual y grupal de las obras corales.

b.1. **Mi chola se va del pueblo** del autor y compositor Víctor Vargas correspondiente al repertorio coral latinoamericano del folklore panameño.

b.2. **In un boschetto** una villanela del compositor italiano Luca Marenzio correspondiente al Renacimiento.

#### 4. **Módulo N°3**

##### a. **Título.**

Desarrollo de los aspectos interpretativos y estilísticos de la música tradicional cubana y el Renacimiento italiano.

##### b. **Objetivo General del Módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

1. Profundizar la técnica vocal y proporcionar el estilo interpretativo de las obras corales tradicional cubana a 5 voces y el renacimiento italiano a seis voces.

##### c. **Objetivos específicos del Módulo N°3 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

1. Aprender la técnica vocal del trabajo N°3 preparatorio.

2. Interpretar correctamente la obra coral a cinco voces:

**Duerme Negrito**, tradicional cubana, arreglo: Luis Craff,  
recopilación Atahualpa Yupanqui.

3. Cantar correctamente la obra coral a seis voces **Ohime Il**

**bel Vigo** de Claudio Monteverdi, poesía de Francisco  
Petrarca.

4. Interpretar un canon del repertorio religioso.

#### d. Contenido del Tercer Módulo.

- Contenido de la técnica vocal correspondiente al trabajo N°3 de este módulo.

En este punto se enfatiza y profundiza el trabajo respiratorio, dándole importancia al dominio de la técnica y la oxigenación de la sangre, promoviendo la buena salud en el instrumento vocal.

Se implementa una serie de ejercicios de resonancia y vocalización a dos y tres voces empleando variados fonemas, haciendo énfasis a la respiración mediante la repetición moderada de los ejercicios en mención. Entre los fonemas empleados en esta sección de preparación previa tenemos:

a. pri – pre – pra – pro

- b. blam – blem – blum – blim
- c. pui – pue – puo – pua
- d. cra – cre – cru – cri

Estos fonemas permiten la soltura y el desarrollo amplio del proceso de dicción, mediante una articulación exagerada o pronunciada de todos los fonemas. Estos ejercicios se hacen en forma ascendente y descendente, cromáticamente.

Ejemplo: pautado de algunos ejercicios de vocalización.



pri	pri	pri	pri	pri	.....	pri	pri
pre	pre	pre	pre	pre	.....	pre	pre
blam	blam	blam	blam	blam	.....	blam	blam
pui	pui	pui	pui	pui	.....	pui	pui

En este contenido programático se introducen dentro del repertorio obras corales del folklore cubano y el renacimiento respectivamente.

Duerme Negrito: tradicional cubano arreglo coral para soprano, contra alto, tenor, barítono y bajo. Recopilación de Atahualpa Yupanqui y arreglo de Luis Craff. Esta obra está en la tonalidad de Re mayor en compás simple de marcación cuaternaria 4/4, tiene un inicio tético donde la soprano y el tenor





armónico y descriptivo para posteriormente iniciar el trabajo práctico de aprendizaje melódico, rítmico y textual a nivel individual y grupal.

**Ohime Il Bel Viso**: de Claudio Monteverdi basada en la poesía de Francisco Petrarca, está en la tonalidad de sol modo menor en compás simple de marcación cuaternaria 4/4 o C. Esta obra es estrictamente un madrigal con tendencia dividida entre la homofonía y la polifonía.

En esta obra se efectúa un trabajo analítico a nivel descriptivo y posteriormente se efectúa un trabajo minucioso de aprendizaje melódico, rítmico y textual de cada una de las voces a nivel individual y grupal.

#### e. Evaluación del tercer módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.

Se evalúa el análisis descriptivo y armónico siguiendo los parámetros de los módulos anteriores enfatizando la presentación de los mismos.

Se hará una evaluación basada en la interpretación cantada de las obras corales **Duerme Negrito**, anónimo cubano del repertorio latinoamericano, **Ohime Il Bel Viso** obra coral del

Renacimiento de Claudio Monteverdi y un canon religioso opcional, tomando en cuenta los parámetros utilizados en módulos anteriores.

Utilizando los instrumentos de evaluación expuesto en los módulos N°1 y N°2 se harán pruebas:

- a. Formativa
- b. Sumativa

Ambos tipos de evaluación están basados en los formatos expuestos en los módulos anteriores.

• Obras corales evaluadas:

1. **Duerme Negrito**, tradicional cubano, recopilación de Atahualpa Yupanqui, arreglo coral de Luis Craff.
2. **Ohime Il bel Viso** de Claudio Monteverdi basada en la poesía de Francisco Petrarca, madrigal italiano.

5. **Módulo N°4.**

a. **Título**

Orientación de los aspectos interpretativos de la música coral del Renacimiento español a nivel homofónico y el canto de canones religiosos.

**b. Objetivo General del módulo N°4 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

1. Perfeccionar la técnica vocal y desarrollar el estilo interpretativo de la música coral del renacimiento español
2. Dominar la interpretación del canon religioso a 2 y 3 voces.

**c. Objetivos específicos del módulo N°4 de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral 360b.**

1. Adquirir la técnica vocal del trabajo N°4.
2. Interpretar correctamente el repertorio coral español del renacimiento a 4 voces, estilo homofónico.
3. Cantar los canones religiosos en latín.

**d. Contenido del Cuarto Módulo.**

- Contenido de la técnica vocal correspondiente al trabajo N°4 de este módulo.

En este punto se profundiza el trabajo respiratorio, basándose en los ejercicios indicados en los módulos anteriores buscando con ello la perfección de los mismos.

Se implementa una serie de ejercicios de resonancia y vocalización, basados en arpeggios enfatizando los acordes arpeggiadamente en mayores y menores, complementando estos

ejercicios con sílabas y fonemas en forma ascendente y descendente a dos voces en legato y staccato.

Ejemplo:

Legato

pri -  
ma -  
ti -  
blam -

Ejemplo:

staccato

pri - pri - pri - m  
ma - ma - ma - m  
ti - ti - ti - m  
blam - blam - blam - m

En este contenido programático se introduce dentro del repertorio obras corales del renacimiento español de estilo homofónico y los canones de estilo religioso a 3 voces.

- a. **Triste España** sin ventura, obra coral de estilo homofónico, en donde el texto es de estilo profano. Esta obra coral de el compositor español Juan del Encina, tiene un inicio tético en la tonalidad de Re menor, que durante el transcurrir de la obra se pueden apreciar algunos indicios de modulaciones.

Ejemplo: el compás N°6 al N°7, también se observan algunos cambios de compases que le da un efecto rítmico.

En esta obra coral se efectúan los respectivos análisis armónicos y descriptivos que servirán de referencia para iniciar el trabajo práctico de aprendizaje melódico, rítmico y textual a nivel individual y grupal. Para complementar el contenido de este módulo se estudia e interpretan una series de canones religiosos en latín, lo cual ejerce una gran función en el mejoramiento interpretativo, en la dicción y respiración.

**e. Evaluación del cuarto módulo de la Propuesta del Programa de Conjunto Coral §60b.**

Se evalúa el análisis descriptivo y armónico basándonos en los parámetros utilizados en los módulos anteriores, pero destacando los elementos de las obras corales expuesta en este módulo.

a.1. Triste España sin ventura. Renacimiento español.

a.2. Los cánones religiosos:

- |              |                  |
|--------------|------------------|
| 1. Alleluya  | Óbice W.         |
| 2. Ave María | Gumpelzhaimer A. |
| 3. Santus    | Clemens non Papa |

4. Clamavi Gumpelzhaimer A.

5. Domine refugium Gumpelzhaimer A.

Se tomará en cuenta los instrumentos o parámetros de evaluación expuestos en los módulos anteriores:

a. Formativa

b. Sumativa

Estas obras son evaluadas en las prácticas a nivel formativo, posteriormente, a nivel sumativo en el análisis y presentaciones formales.

**6. Análisis de algunas obras del romanticismo y renacimiento presentadas en los contenidos Programáticos de la asignatura Conjunto Coral 360b correspondiente a la Licenciatura en Docencia Musical.**

Con estos breves análisis se quiere brindar al lector algunos indicios técnicos interpretativos que le sirvan de guía en la búsqueda de la interpretación correcta de acuerdo a la época y estilo.

Obra coral: Sommerlied op. 146 N°4, del compositor alemán Robert Schumann (1732-1809) basada en la poesía de Fr. Ruckert.

Podemos decir que esta obra coral data de los últimos años de vida de su autor. Plantea en su melodía un rasgo característico de la

creación en un compositor maduro, la línea melódica se fragmenta en breves trozos melódicos muy expresivos.

Su forma constituye una mezcla entre el Lied de estrofas y composición total representadas por letras de la siguiente forma: A – A – A – B – B – B elaborado – puente – A modificado – coda.

En la primera parte (A) hay un aspecto métrico que llama la atención específicamente en el compás N°4, con la primera blanca termina la primera frase musical. Ahora bien, también en la poesía debería terminar ahí la línea, sin embargo, el poeta prolonga con una palabra el llamativo *seht* (mirar) que a su vez rima con *verweth* (desvanecido) del compás N°8.

Schumann tratando de seguir fielmente la poesía, para que la frase no se corte, liga el La natural al La bemol, sorprendiendo con un brusco cambio armónico que utiliza como eje de modulación, observe que para apaciguar esta brusquedad armónica utiliza el signo de Piano.

La parte B se inicia en el compás N°9 con una anacrusa variada al inicio de la parte A, y la culminación de la parte B sería en el compás 16, preparada por el acorde alterado de Dominante (Do  $\sharp$  en lugar de Do  $\flat$ ) del compás anterior que debe sostener un poco, como una especie de calderón y attacca, que a partir del compás N°16 corre el tiempo natural.



Los numerosos acordes alterados requieren una atención especial para su correcta afinación. A continuación se presenta una breve guía técnica que será de mucho beneficio durante los ensayos seccionales y grupales.

Compás N°4	Hacer entonar en primera instancia el bajo y ajustar el Re b que apunta hacia el Do, luego afinar las demás voces según este Re b.
Compás N°5	Bajo y tenor deben afinar pero con una voz clara y presente.
Compás N°7	En la soprano el Mi alto y liviano con un gesto claro, franco y natural.
Compás N°10	Hay que hacer énfasis en al Fa# de la contraalto ya que es la nota sensible.
Compás N°15	El Do# y Mi b, son como dos sensibles que desembocan en el mismo Re; por eso haga cantar primero el bajo y posteriormente afinar las demás voces de acuerdo a la correcta sonoridad del bajo.
Compás N°18	Enfatizar las notas sensibles en el contra alto y el bajo que desembocan en Do.
Compás N°26	El Do# debe sonar con más énfasis sonoro.
Compás N°27	El contra alto, al cantar Sol# debería pensar que este es sensible de La; el Re b del tenor es más bajo en intensidad que el Do# del soprano ya que baja a Do $\flat$

El tiempo general de esta obra coral debe ser moderado, hay que

tener cuidado en no acelerar demasiado el tiempo, ahora, esto no significa que el tiempo debe arrastrarse.

Creemos que para contribuir en el aspecto de mejorar la interpretación, sería de mucho aporte la traducción del idioma alemán al español, la misma esta claramente marcada en estrofas.

Ejemplo:

Estrofa N°1

*La canción tejó su sueño  
Apenas primavera, el viento sopló,  
Mirad, cómo se ha borrado el sueño flor*

Estrofa N°2

*¡Qué frío corre el soplo!  
¡que viejo está el arbusto  
que ha sido antes tan joven!*

Estrofa N°3

*El corazón palpita desanimado  
el pecho sufre dolor  
¡Oh, cómo solía erguirse en otro tiempo  
libre y alegremente!*

Estrofa N°4

*Cuando yo era querido por ti  
¡Oh, cómo se eleva claramente  
delante de la mirada una primavera  
de alegría!*

Estrofa N°5

*Cuando te vi partir  
Me ví abandonado, solitario  
¡oh, como lo soporté, que mi vida huyó!*

Estrofa N°6

*¿Dónde está tu guirnalda, mayo?  
¿no te acompaña ningún esplendor  
cuando se desvaneció el sol del amor?*

Estrofa N°7

*Ruiseñor, elévate sonoramente,  
llévame  
a la rosa en la tumba.*

Breve análisis de la obra coral: **In un Boschetto** villanela del compositor italiano Luca Marenzio (1560-1599).

Marenzio conserva en esta pequeña obra el estilo popular italiano que se caracteriza por su textura homofónica y las marchas paralelas de quintas con acordes en posición fundamental.

Este tipo de obra coral puede ser interpretada en base a los siguientes formatos de conjuntos:

- a. Por tres cantantes solistas o un conjunto coral pequeño, con o sin acompañamiento instrumental.
- b. Por dos voces cantando las dos primeras voces y un instrumento de timbre grave para la parte del bajo.

c. Por una voz cantada, interpretando la melodía y las demás voces pueden ser interpretadas por las violas, flautas o guitarra.

En cuanto a la armonía, es completamente funcional, tanto la primera cadencia sobre Si b, como la segunda sobre Do m que en realidad son tonalidades emparentadas con la tonalidad principal de Sol m.

Encima de la partitura se encuentra una parte de soprano, en este caso con aplicación de líneas divisorias correspondiente a compases que cambian. Esta versión métrica proviene del musicólogo alemán Arnold Schering. En esta división las cadencias como la mayoría de las sílabas acentuadas caen en tiempos fuertes. En esta versión aparecen los valores reducidos a la mitad.

La interpretación debe ser liviana y animada, con una entonación delicada pero expresiva, prevalece el non legato.

Presentamos a continuación una traducción literaria de italiano a español buscando con ello contribuir con una mejor interpretación.

#### Estrofa N°1

*En un bosquecillo de bellos mirtos y laureles  
A la hora que de hierbas y flores hermosas está en la tierra  
Ví un pastor y su ninfa en un regazo*

Estrofa N°2

*Dice la ninfa con gratas palabras:  
Decid, mi bien querido, mi dulce sol,  
¿dónde está tu alma, dónde tu corazón?*

Estrofa N°3

*Dijo entonces el pastor con un suspiro  
Lleno de dulzura de ansiedad  
Tú eres mi alma, mi corazón y mi vida.*

Estrofa N°4

*Entonces la graciosa ninfa con una sonrisa  
con palabras cariñosas y dulce caricia  
la boca le besó, los ojos y las mejillas.*

Breve análisis de la obra coral: **Ohime il Bel viso**, madrigal del compositor italiano Claudio Monteverdi, basada en la poesía de Francisco Petrarca.

El formato de este trozo se debe en gran parte a la estructura del poema de Petrarca, observando en este sentido la tradicional técnica que proviene del motete. Esta obra coral contempla siete secciones descrita de la siguiente forma:

- La sección A está comprendida del compás (N°1 al N°20). Está denominada por la exclamación **ohime**. Esta sección se podría decir que tiene un carácter de introducción.
- La sección B está comprendida en los compases del (N°21 a N°36) es un recitativo: frente a las dos voces superiores que no se dejan

inmutar. En estas voces superiores se destaca un libre parlato.

- La sección C está comprendida en los compases del (Nº36 a 43). En este punto se deja marcar con claridad el primer tutti enfatizando al principio de esta sección las palabras **Alma real dignísima**.
- La sección D está contemplada en los compases (Nº44 al Nº58), aquí se muestran dos partes: en la primera, se enfatiza las palabras “**por vos es necesario que yo arda**”; en la segunda parte, por primera vez se superponen dos textos diferentes: un resabio del antiguo contrapunto.
- Idéntico procedimiento domina la sección E comprendida entre los compases (Nº59 a Nº72).
- La sección F está comprendida entre los compases Nº73 al Nº106, se le puede considerar como una coda.

En esta parte se aprecia una insistente repetición de los elementos constituyentes a nivel melódico, ritmo, armónico y fraseológico.

La interpretación requiere mucha flexibilidad en todos sus aspectos.

Las indicaciones de **microtempo** y **microintensidad** que se dan en la partitura están forzosamente limitadas en su alcance: la realidad interpretativa debe ser guiada por una verdadera fantasía recreadora.

El formato o característica de esta obra coral, sugiere una ejecución por voces solistas o coros pequeños. De tener la disponibilidad de un coro mayor, ya sea de 40 a 50 voces, sería recomendable formar, dentro de este coro masivo un pequeño grupo interpretando las partes seccionales y contrapuntísticas de la obra y en los tutti entraría el resto del coro mayoritario por ejemplo el compás N°36.

Es recomendable que algunos tenores canten juntos con las contra altos para reforzar esta sección. Los instrumentos pueden doblar las voces pero no reemplazarlas, este doblaje tiene que ser esporádico.

Por ejemplo: en la sección B, la duplicación de las voces del **parlato** constituiría una carga expresiva, por el contrario resultaría excelente solo para las dos voces superiores.

En los tutti compases (36 ó 65) pueden entrar también instrumentos del tipo de laúd o clave. A continuación presento una traducción del texto italiano al español para enfatizar el significado literario y así darle una interpretación más efectiva.

### Compás

### Traducción

N°1	→	Ay, el hermoso rostro
N°4	→	Ay, la suave mirada
N°7	→	Ay, el agraciado porte orgulloso
N°11	→	Ay, el hablar que transformaba todo genio áspero y

- fiero en humilde, todo hombre cobarde en gallardo.
- Nº21      —————> La dulce risa de donde salió la flecha de la cual no  
espero otro bien que la muerte.
- Nº36      —————> Alma real muy digna de reinar.
- Nº39      —————> Si no hubiera bajado tan tarde entre nosotros.
- Nº44      —————> Por vos es necesario que yo arda y en voz respire.
- Nº49      —————> Pues yo fui bien vuestro
- Nº59      —————> Y si carezco de vos, no hay desdicha que me duela  
tanto como sea.
- Nº73      —————> De esperanza me llenaste y de deseo
- Nº77      —————> Arando yo me alejé del sumo y vivo placer
- Nº97      —————> pero las palabras se las lleva el viento

**Partituras de algunas obras corales analizadas pertenecientes al  
romanticismo y el renacimiento.**



# Sommerlied Op. 146 N° 4

## Canto del estío

Robert Schuman  
1732 - 1809  
Poesía de Fr. Rückert

Nicht schnell (no rápido)

**Soprano**  
V.1 Sei - nen Traum Lied wob Früh ling

**Contralto**  
V.2 Wie der Hauch kalt weht, wie der

**Tenor**  
V.3 Oh - ne Lust schlägt Herz, nach die

**Bajo**

kaum wind schwebt, wie - ist der Blu - then Traum

Strauch alt steht, der so jung ge we - sen list

Brust trägt Schmerz, o wie hob sie sonst sich frei

1., 2. 3.

vor - her' Als ich

und froh Als ich

V.5

14

lieb war, o wie mir trieb klar vor dem Blick ein

geh'n sah ein - sam mich steh'n sah, O wie trug ich's,

16

Freu - den - lenz em - por'

Wo ist dein Kranz

dass mein Le - ben floh'

Wo ist dein Kranz

20

Mai? wohnt dir kein Glanz bei, wohnt dir kein

Mai? wohnt dir kein Glanz bei, wohnt dir kein

22 *cresc.*

Glanz bei wann der Lie - be, der Lie - be

Glanz bei wann der Lie - be, der Lie - be

Glanz bei wann der Lie - be, der Lie - be

Glanz bei wann der Lie - be, der Lie - be

*diminuendo* 24 *pp*

Son - nen - schein zer - rann. zer - rann

*diminuendo* *pp*

*diminuendo* *pp*

Son - nen - schein zer - rann. zer - rann

*diminuendo* *pp*

26 *pp* 28 *V*

*V* 7 Nach - ti - gall, schwing' dich laut mit Schall, bring' mich

*pp*

*pp*

*V* 7 Nach - ti - gall, schwing' dich laut mit Schall, bring' mich

*pp*

ab, hin - ab zur Ros' in's Grab, bring' mich zur Ros' hin -

ab, hin - ab zur Ros' in's Grab, bring' mich zur Ros' hin -

Measures 32-34. The score is for two voices. Measure 32: Soprano and Alto sing "ab, hin - ab zur". Measure 33: Soprano and Alto sing "Ros' in's Grab,". Measure 34: Soprano and Alto sing "bring' mich zur Ros' hin -". Dynamics: *sf* (sforzando) at the start of measure 33, *p* (piano) at the start of measure 34.

ab in's Grab, zur Ros' hin - ab in's Grat

ab in's Grab, zur Ros' hin - ab in's Grat

Measures 35-38. The score is for two voices. Measure 35: Soprano and Alto sing "ab in's Grab,". Measure 36: Soprano and Alto sing "zur Ros' hin -". Measure 37: Soprano and Alto sing "ab in's". Measure 38: Soprano and Alto sing "Grat". Dynamics: *pp* (pianissimo) at the start of measures 35, 36, and 37.

# In un Boschetto Villanella

Luca Marenzio  
alred 1560 - 1599

Soprano  
Versión Métrica  
de Schering)

*Allegretto, leggiero*

Contralto

Tenor

Bajo

1. In un bos chet to de' bei mir ti e al lo ro  
2. Di cc ia nin fa con gra te pa ro le

1. In un bos chet to de' bei mir ti e al lo ro  
2. Di oc la nin fa con gra te pa ro le

*p*

*mf*

Al hor che dér be e fior va go é'l ter re no  
Di te ca ro ppo ben dol oe mio so le.

Al har che dér be e fior va go é'l ter re  
Di te ca ro mio ben dol oe mio so le.

*p*



*p* (1)

Vi di un pess tor e la sua nin fa in so no  
Dov' è l'a ni ma tua dov' è il tuo co re

*p*

Vi di un pess tor e la sua nin fa in se no  
Dov' è l'a ni ma tua dov' è il tuo co re

*p*



3. Dis se al 'hor il pas tor con un sos pi ro.  
4. Al 'hor la va ga nin fa con un ri so.

3 Dis se al 'hor il pas tor con un sos pi ro.  
4 Al 'hor la va ga nin fa con un ri so.

*mf*

Pien di dol cez za.  
Con vez zo se pa

con af fan no mis ti  
ro le e dol ce can ci

*mf*

Pien di dol cez za.  
Con vez zo se pa

con af fan no mis ti  
ro le e dol ce can ci

*p*

*p* (1)

"Tu sei l'a ni ma mia.  
La boc ca gli ba scio

mio co rre vi ta'  
gli oc chie le guan cie

*p*

"Tu sei l'a ni ma mia.  
La boc ca gli ba scio

mio co rre vi ta'  
gli oc chie le guan cie

*p*

# Ohimé il bel viso Madrigal (Libro VI)

Claudio Monteverdi

1567 - 1643

Poesía de Francesco Petrarca

**Allegretto** *p* *espr.* 2

Soprano 1  
Ohi - mé

Soprano 2  
*p*  
Ohi - mé

Contralto  
*p* *espr. e libre* *mp*  
Ohi - mé il bel vi - so

Tenor  
*mp* *espr. e libre*  
Ohi - mé il bel vi - so Ohi -

Bajo  
*mp* *espr. e libre*  
Ohi - mé il bel vi - so Ohi -

8 *p* 8

Ohi - mé

Ohi - mé! so - a - ve sgua - do Ohi - mé! leg -

mé! so - a - ve sgua - do Ohi - mé! leg -

mé! so - a - ve sgua - do Ohi - mé! leg -



10 12 *sp*

Ohi - me

*pp*

Ohi - me

*mp* *mf*

gia - dro por - ta - men - to alte - Ohi - me ohi -

*mp* *mf*

gia - dro por - ta - men - to alte - ro Ohi - me ohi -

*sp* *mf*

gia - dro por - ta - men - to alte - ro Ohi - me ohi -

14 16

(1) (1) *p*

mé'l par - lar ch'o - gn'a - sprin ge - gn'e fe - ro Fa - ce - va hu -

*vp*

mé'l par - lar ch'o - gn'a - sprin ge - gn'e fe - ro Fa - ce - va hu -

*vp*

mé'l par - lar ch'o - gn'a - sprin ge - gn'e fe - ro Fa - ce - va hu -

18 20

*P* *pp*

Ohi - me E

mi - le ed ogn' huom vil ga - gliar - do

mi - le ed ogn' huom vil ga - gliar - do

mi - le ed ogn' huom vil ga - gliar - do

accell. poco a poco

22 24

*pp* *P* *P*

et ohi me et

ohi me E

Il dol - ce ri - so

Il dol - ce ri

*piu mosso*

Ohi me et ohi

ohi me Et chi

so ond'u-sci il dar-do

so ond'u-sci il dar-do

*tempo primo*

me et ohi me

me Et ohi me Et

di che mor-te al-tro ben

di che mor-te al-tro ben

ritardando.....

Allegro Moderato

34

*pp*

Al - ma re - al di - gnis - si -

Al - ma re - al di -

Al - ma re - al di -

Al - ma re - al di -

Al - ma re - al di -

Al - ma re - al di -

40

*pp*

ma d'im - pe - ro Se non fos - se fra

*fp*

grus - si ma d'im - pe - ro Se non fos - se fra

*fp*

grus - si ma d'im - pe - ro Se non fos - se fra

*fp*

grus - si ma d'im - pe - ro Se non fos - se fra

*fp*

grus - si ma d'im - pe - ro Se non fos - se fra

42 *poco rit.* 44 *Allegro* *accell.*

noi sce - sa si tar do Per voi con-viench'io

noi sce - sa si tar do Per voi con-viench'io

noi sce - sa si tar do Per voi con-viench'io

noi sce - sa si tar do

noi sce - sa si tar do

48 *a tempo* 50

ar da e'n voi re spi re Ch'i pur fui vo -

ar da e'n voi re spi re Ch'i pur fui vo -

ar da e'n voi re spi re Ch'i pur fui vo -

52 *accl.* *P* *fp*

stro Ch'i pur fui vo stro Ch'i

stro Ch'i pur fui vo stro Ch'i

stro Per voi con - vien ch'io ar da e'n voi re -

*p* *repr.* *mf* *(t)*

Per voi per voi convien ch'io ar da e'n voi re -

*fp*

Per voi con - vien ch'io ar da e'n voi re -

*ritardando* 56 *a tempo* *fp* *p*

pur fui vo - stro Et se di voi son pri - vo

pur fui vo - stro Et se di voi son pri - vo

*f* *mf* *p*

spi re Ch'i pur fui vo stro

*f* *mf* *p*

spi re Ch'i pur fui vo stro

*f* *mf* *p*

spi re Ch'i pur fui vo stro

80 *p* 82

Via men d'o - grù seven - tu -

E se di voi son pri - vo Via men d'o - grù seven - tu -

*mp* E se di voi son pri - vo

*p* E se di voi son pri - vo *p* E se di voi son

E se di voi son pri - vo

*fp* 88

ra al - tra mi duo - le E se di voi son pri -

*fp* ra al - tra mi duo - le E se di voi son pri -

*fp* E se di voi son pri -

*fp* pri - vo E se di voi son pri -

*fp* E se di voi son pri -

E se di voi son pri -

88 *mp*

vo Via men d'o - gni even -

vo Vis men d'o - gni sven - tu ra al

vo Vis men d'o - gni sven - tu ra al

vo Vis men d'o - gni sven - tu ra al

vo Vis men d'o - gni sven - tu ra al

*Allegretto*  
*pp*

72 74

ra al - tra mi duo - le Di spe - ran - za in em -

tra mi duo - le Di spe - ran - za in em -

tra mi duo - le Di spe - ran - za in em -

tra mi duo - le



76 *mp* *pp* 78 *p*

pie - ste di de si re Quan -

pie - ste di de si re Quan -

pie - ste di de si re Quan - d'io per -

80 *mf* *mp*

d'io par - ti dal som - mo pia - cer vi - vo

d'io par - ti dal som - mo pia - cer vi - vo

ti dal som - mo pia - cer vi - vo

Allegro ma non troppo

*mp* (1) *mf*

Quan - d'io par - ti dal som - mo pia - cer vi -

*mp* *mf*

Quan - d'io par - ti dal som - mo pia - cer vi -

*mf* *mf*

Di spa - ran - za m'em pie - st'e di de - si -

*mf* *mf*

Di spa - ran - za m'em pie - st'e di de - si -

*p* *v* *p* *mf* (1) *mf*

vo Di spe - ran - za m'em pie - st'e di de - si -

*p* *mf* *fp*

vo Di spe - ran - za m'em pie - st'e di de - si -

*p* *mf* *fp*

Quan - d'io par - ti dal som - mo pia - cer vi -

*mf* *v* *p* *mf*

re Di spe - ran - za m'em pie - st'e di de - si -

*mf* *v* *p* *fp*

re quan - d'io par - ti dal som - mo pia - cer vi -

re Quan - d'io par - ti dal som - mo

re Quan - d'io par - ti dal som - mo

vo Quan - d'io par - ti dal som - mo

re Quan - d'io par - ti dal som - mo

vo Quan - d'io par - ti dal som - mo

*Allegretto*

*p*

pia - cer vi vo m'al ven - to ne por - ta - va le - pa - ro - le

pia - cer vi vo m'al ven - to ne por - ta - va le - pa - ro - le

pia - cer vi vo m'al ven - to ne por - ta - va le - pa - ro - le

pia - cer vi vo m'al ven - to ne por - ta - va le - pa - ro - le

pia - cer vi vo m'al ven - to ne por - ta - va le - pa - ro - le

*p* m'al ven-to me por - ta - va le pa-ro - le *p* m'al ven - to ne por -

*p* m'al ven-to me por - ta - va le pa-ro - le *p* M'al ven - to

*p* m'al ven-to me por - ta - va le pa-ro - le *p*

*p* m'al ven-to me por - ta - va le pa-ro - le

*p* m'al ven-to me por - ta - va le pa-ro - le *p*

m'al ven-to me por - ta - va le pa-ro - le

*V* 104 *ritardando* *pp* ta - va le pa-ro - le

*V* ne por - ta - va le pa-ro - le *pp*

*V* ven - to ne por - ta - va le pa-ro - le *pp*

*p* M'al ven - to ne por - ta - va le pa-ro - le *pp*

*V* ven - to ne por - ta - va le pa-ro - le *pp*

# Triste España sin Ventura..

Juan del Encina

**System 1 (Measures 1-4):**

S: *pp* Tris te Es pa ña sin ven tu  
 C: *pp* Tris te Es pa ña sin ven tu  
 T: *pp*  
 B: *pp*

**System 2 (Measures 5-8):**

S: ra To dos de ven llo  
 C: ra To dos te de ven llo  
 T: ra  
 B: To dos te de ven llo

**System 3 (Measures 9-12):**

S: rar, Des po ble da d'a  
 C: rar,  
 T: rar,  
 B: rar, Des po ble da

The image displays two systems of musical notation, likely for a vocal and piano ensemble. Each system consists of five staves. The first system (measures 18-24) features vocal parts with lyrics in French and piano accompaniment. The lyrics are: "le gi a pa ra", "le gi a pa ra", "d'a le gi a pa ra", and "le gi a pa ra". The second system (measures 20-24) continues the vocal parts with lyrics: "nun ca en ti tor or nar", "nun ca en ti tor or nar", and "nun ca en ti tor or nar". The piano accompaniment includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

18 18

le gi a pa ra

le gi a pa ra

d'a le gi a pa ra

le gi a pa ra

20 22 24

nun ca en ti tor or nar

nun ca en ti tor or nar

nun ca en ti tor or nar

**E. Presentación de la Propuesta Programática de la asignatura Dirección y Literatura Coral 445A presentando en forma general la descripción del curso, los contenidos programáticos, objetivos generales, objetivos específicos y la evaluación.**

**Condiciones previas:**

Todo director de coro debe poseer una serie de conocimientos previos y unas cualidades naturales satisfactoria que le permitirá desenvolverse con eficacia frente a una agrupación coral.

Estas cualidades y conocimientos técnicos-teóricos musicales se tomarán como requisitos fundamentales o previos de la asignatura Dirección y Literatura Coral.

**Cualidades naturales:**

1. Sano instituto musical
2. Discriminación auditiva de los intervalos melódicos y armónicos.
3. Don de mando
4. Sentido rítmico perfecto
5. Instinto pedagógico

A continuación señalamos algunos conocimientos musicales necesarios para el manejo de las partituras corales y el dominio de la dirección.

a) Leer entonadamente con la perfección requerida los intervalos melódicos.

- b) Saber discriminar los acordes más importantes de una sucesión diatónica (I, IV, V, II, VI).
- c) Solucionar problemas rítmicos resultantes de la simultaneidad de las voces de acuerdo a las obras corales, de estilo homofónicos y polifónicos respectivamente.
- d) Conocimiento y reconocimiento de los variados tipos de acordes en todas sus formas.
- e) Conocimiento del piano a nivel de ejecutar una melodía o marcar los diferentes tipos de acordes.
- f) Dominio de la marcación básica de los compases simples y compuestos respectivamente.

Con esta base musical el estudiante no debe tener ninguna dificultad en el aspecto técnico, pedagógico a nivel de aprendizaje dentro de la asignatura Dirección y Literatura Coral 445A.

**1. Descripción del curso Dirección y Literatura Coral 445a correspondiente a la nueva Propuesta Curricular de esta asignatura.**

En este contenido programático hemos recopilado aspectos fundamentales en cuanto a la formación de coros, donde se presentan cuatro módulos que encierran aspectos técnicos en forma ordenada, que le permitirá a el futuro director contar con la técnica básica necesaria



para la formación de las diferentes agrupaciones corales.

Estos módulos están definidos de la siguiente manera.

Módulo N°1: La técnica de Dirección

Módulo N°2: Trabajo vocal

Módulo N°3: La técnica de ensayo

Módulo N°4: La formación de coros.

**2. Objetivos Generales desde el primer módulo al cuarto módulo.**

**Módulo N°1.**

- Desarrollar la técnica de dirección

**Módulo N°2**

- Desarrollar el trabajo vocal

**Módulo N°3.**

- Aprender una metodología en la técnica de ensayo.

**Módulo N°4.**

- Desarrollar aspectos técnicos en la formación de coros.

**3. Objetivos específicos por cada uno de los módulos expuestos en esta Propuesta Programática.**

**Módulo N°1.**

- a. Aprender una metodología en el estudio de las partituras.

- b. Dominar las articulaciones y las posturas
- c. Ejercitar el gesto para un mejor ataque y movimiento.
- d. Dominar diferentes formas de corte en la partitura coral.
- e. Manejar correctamente la marcación del compás.
- f. Aprender correctamente la posición de los brazos.
- g. Aprender el uso del calderón
- h. Dominar el gesto en la quirominia.

#### **Módulo N°2.**

- a. Conocer el funcionamiento del aparato vocal.
- b. Practicar el proceso de inspiración y espiración
- c. Aplicar en la práctica el funcionamiento del aparato vocal
- d. Dominar los ejercicios de vocalización
- e. Discriminar las clases de emisión vocal.
- f. Desarrollar la dicción.

#### **Módulo N°3.**

- a. Desarrollar una metodología efectiva en la enseñanza de las partituras corales.
- b. Dominar el sistema silábico.
- c. Utilizar correctamente el piano en el ensayo.

#### **Módulo N°4.**

- a. Discriminar los diferentes tipos de coros.

- b. Aprender las diferentes extensiones o ámbitos de las voces y su aplicación de acuerdo al continuo trabajo vocal.
- c. Aprender las diferentes ubicaciones del coro en los ensayos.

#### 4. Módulo N°1.

##### a. Título

La técnica de Dirección Coral.

##### b. Contenido del Primer Módulo.

###### • Como estudiar una partitura.

El estudio de la partitura siempre ha sido un eterno problema, para muchos nobeles directores corales, por la carencia de una metodología dentro del análisis armónico, melódico y rítmico; sin contar el aspecto interpretativo que en si es muy subjetivo y que tiene que ver con la respiración, matices progresivos, matices súbitos y el aire de la obra coral.

Entre los puntos importantes en el estudio de las partituras podemos señalar.

- a. **Premisa.** En este punto se darán algunas indicaciones generales de gran valor práctico que son muy aplicables a la música coral en general, podemos decir que será un preámbulo indicativo o introductoria al estudio de las

partituras.

- b. **Audición interna.** Antes de enfrentarse al primer ensayo de una nueva obra, será importante la sesión de estudio de la partitura que nos lleva a la solución y comprensión total de todos los posibles problemas rítmicos, melódicos, armónicos, de texto, dinámica e interpretación. Como el resultado de el estudio de las partituras el director coral debe formarse una imagen ideal nítida de la obra y embonar perfectamente en ella.

En otra forma podemos decir que la solución de los problemas resueltos establecerá un punto claro de comparación entre el pasaje resuelto **internamente** por el director y la realidad cantada o interpretada por el coro, lógicamente esa comparación permitirá una corrección constructiva cada vez que lo cantado por el coro no se ajuste a la imagen auditiva de la obra expuesta por el director.

- c. **Estudio de la partitura.** Tomaremos como modelo de estudio la obra coral el **Kyrie de la Misa “se la face ay pale”** de G. Dufay, procedimiento para el estudio de la partitura basado en esta obra.

1. Teniendo una base de solfeo trate de leer la obra

mentalmente sin tocarla en el piano.

2. Divida las secciones tomando hasta el compás N°7, cante mentalmente el bajo, posteriormente el tenor.
3. Trate de escuchar interiormente las dos voces juntas. Luego incorpore con el mismo procedimiento la contra alto y posteriormente la soprano.
4. Trate de dar seguimiento simultáneo a las cuatro melodías mentalmente.
5. En estos siete primeros compases, deberá analizarlos armónicamente, ya que se basan en las siguientes sucesiones armónicas.

I | I | V | III IV | VI V I | VII | I

6. Imagínese la sucesión de acordes como apoyo de la melodía de soprano, luego contra alto, luego tenor y luego bajo.
7. Finalmente trate de imaginarse las cuatro melodías con el apoyo de la progresión armónica.
8. Haga el mismo procedimiento en las diferentes secciones de la obra, en cuanto a los pasajes dudosos contróleos con el piano como apoyo.

- Procedimientos o pasos a seguir para desarrollar una segura audición interna.

Si el trabajo de audición interna le resulta muy difícil, debe apoyarse con el piano y para ello recomendamos los siguientes pasos basado en la obra estudiada en este caso **El Kyrie de la misa se la face ay pale** de Dufay.

1. Toque en el piano la melodía correspondiente al bajo hasta el compás N°7.
2. Trate de cantar o entonar la melodía tocada anteriormente.
3. Trate de imaginarse la melodía.
4. Aplique el mismo procedimiento a la melodía correspondiente al tenor.
5. Toque en el piano las dos melodías.
6. Toque en el piano la melodía correspondiente al bajo y cante el tenor en forma simultánea.
7. Ahora realice el mismo procedimiento pero a la inversa.
8. Trate de aplicar el procedimiento de los puntos uno, dos y tres al contra alto.
9. Cante el contra alto y toque al piano el tenor.
10. Imagínese las tres líneas melódicas en este caso la soprano, contra alto y tenor. En caso de tener alguna dificultad en la

audición interna, se puede utilizar el piano como apoyo.

11. Incorpore en el procedimiento de audición interna al bajo y trate de imaginarse las cuatro voces hasta el compás N°7. De tener alguna dificultad de audición interna se puede utilizar el piano u otro instrumento armónico de apoyo.

12. Haga un análisis armónico de cada fragmento de la obra por ejemplo en los primeros siete compases colocándole el cifrado americano. Ejemplo:

I	I	V	III IV	VI V I	VII	I
C	C	G	E F	A G C	B	C

13. Ejecute en el piano solamente la estructura armónica.

14. Imagínese los acordes del primero y segundo compás y toque el tercer compás.

15. Imagínese los acordes del cuarto compás E y F y toque o ejecute el primer acorde del quinto compás hasta finalizar el fragmento.

16. Trate de escuchar internamente la sucesión de acordes del fragmento estudiado, si tiene alguna duda apoyarse con el piano. Este procedimiento de estudio del concepto armónico se efectuará fragmento por fragmento hasta concluir toda la obra. Haciendo este tipo de ejercicios durante el estudio de las

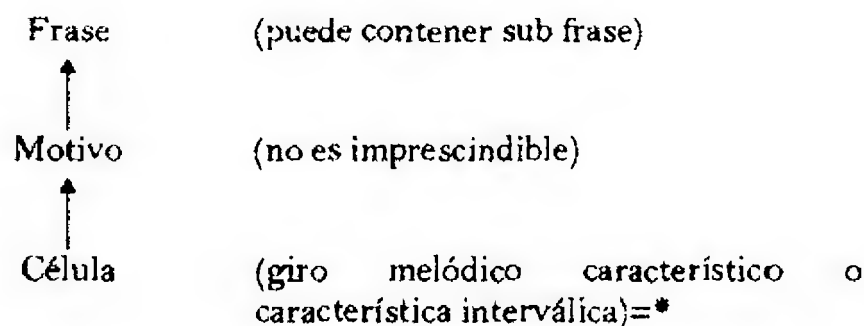
partituras se logrará enriquecer profundamente el concepto de progresión armónica.

17. El siguiente paso es cantar la melodía con el texto y tratar de fijar, de sentir y establecer la velocidad o tiempo de ejecución de la obra. La velocidad será un factor fundamental a los efectos de las respiraciones y del fraseo.

18. Debe marcar claramente el fraseo que en realidad:

- a. *"Es el aspecto sintáctico del lenguaje musical, podemos decir que se le puede concebir como factor de ordenamiento melódico, también creemos que el fraseo no se le puede aislar de los demás elementos o aspectos de la obra musical de contexto armónico y formal".*<sup>9</sup>

Esquema analítico con respecto a la frase.



<sup>9</sup> Guillermo Graczer. La interpretación. Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires. Pág. 125



Ejemplo:Obra: Der König Von thuleCompositor: Schumann

The image displays two musical staves with annotations for phrase analysis. The first staff shows a 'motivo' (4th measure), a 'sub frase antecedente' (4th measure), and a 'motivo modificado' (4th, 5th, and 6th measures). The second staff shows a 'motivo modificado 2' (4th measure), a 'modificación final' (4th measure), and a 'sub frase 2. consecuente' (4th measure).

19. Se deben marcar las respiraciones de acuerdo al fraseo de la obra coral, también aprovechando los silencios que aparecen durante el transcurso de la obra coral.

Debemos recalcar que el fraseo y la respiración forman una unidad, como regla general se inspira entre frase y frase, o según sea el caso entre subfrase y subfrase. Por lo general el compositor no suele indicar el sitio o lugar donde se aplica una cesura para indicar la respiración. En este caso corresponde al intérprete guía o director coral indicar la misma, para ello sería beneficioso presentar las siguientes indicaciones o referencias:

- a. Punto y coma en el texto.
- b. En los silencios de relajamiento, no obstante la respiración en los silencios de tensión y articulación respectivamente es contraproducente para el fraseo, por lo cual debe evitarse.

Ejemplo: silencios de relajamiento. Bach: Motete Jesu meine Freude



Traducción (Desafío al viejo dragón)

Ejemplo: silencio de tensión

Mendelsohn Trauergesang op. 116 compás N°1 y N°2



Traducción: (alguien oh Angel llama tu presencia)

Ejemplo: silencio de articulación.

C. Gesualdo da Venusa: Madrigal: Itene o miei sospiri



Traducción: Oh mis suspiros

Como podemos apreciar que los silencios presentados en los ejemplos musicales se utilizaban para lograr la separación de las sílabas de una palabra, más bien con fines expresivos de respiración.

20. Marcar la dinámica. La intensidad está sumamente ligada con el aspecto de la dinámica.

Es importante dejar claramente establecidos los términos **macro intensidad y micro intensidad**.

- a. **Macro intensidad:** *“es la que esta indicada en las partituras por el mismo compositor y la que su derivan de la estructura formal de la obra. En este caso las obras corales hasta mediados del siglo XVII”.<sup>10</sup>*
- b. **Micro intensidad:** *“es la resultante de las sutiles oscilaciones o modificaciones de volumen que dan vida a cada sonido o a la secuencias de los sonidos”.<sup>11</sup>*

Dentro de la dinámica donde la intensidad tiene un factor preponderante. Se recomienda los siguientes procedimientos para la interpretación melódica.

- a) En giros melódicos ascendente un crescendo muy leve.
- b) En giros melódicos descendente, un controlado disminuyendo.

<sup>10</sup> Guillermo Graetzer. La interpretación. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. Pág. 112

<sup>11</sup> Op cit.

c) Notas repetidas:

- c.1. Al principio de una frase crescendo.
- c.2. Al final de una frase diminuendo.
- c.3. En otras ubicaciones crescendo y luego diminuendo.
- c.4. Igualmente al cantarse un sonido prolongado se lo anima o da vida mediante la utilización de un crescendo y según sea el caso de variación y creatividad se puede utilizar un diminuendo.
- c.5. Cuando las armonías se complican por disonancias, alteraciones o modulaciones puede haber la posibilidad de implementar un crescendo.

Ejemplo:

Bach = Coral



• La memorización.

Oportunamente repetido e intensificado, el trabajo del estudio de la partitura conduce por ende a la memorización de la obra estudiada que se hace necesario para el eficiente desarrollo y

conclusión de la obra coral.

Se puede decir que la memorización es la cristalización de la imagen auditiva de una obra coral y por ende el único elemento que da garantía del dominio de la misma.

- Dominio de las articulaciones y posturas.

Concentración: todos los puntos que se desarrollen de aquí en adelante, exige una intensa concentración mental con la finalidad de mantener el dominio claro de las articulaciones.

1. Párese y busque la posición más cómoda.
2. Pies ligeramente separados, brazos colgando a lo largo del cuerpo.
3. Cabeza normalmente erguida.
4. No pierda nunca la sensación del fuerte contacto con el piso.
5. Deje la mente en blanco, tratar de concentrarse en sí mismo.

Relajación: es un procedimiento muy importante para el director como para los miembros del grupo coral, ya que nos permite un total laxamiento del cuerpo, desarrollando la flexibilidad corporal, liberando de una forma u otra las tensiones musculares que afectan grandemente el buen desempeño del director y su

grupo coral. Este procedimiento de relajación debe trabajarse muy sistemáticamente y en forma ordenada para lograr el cometido deseado.

La mecánica es la siguiente:

Aflojar todos los músculos del cuerpo en forma coordinada: frente, mejillas, mandíbulas, músculos del cuello, etc. Hay que recordar que este es un trabajo basado en la imaginación donde la mente juega un papel preponderante. Dirija su pensamiento a cada uno de estos puntos del cuerpo mencionados.

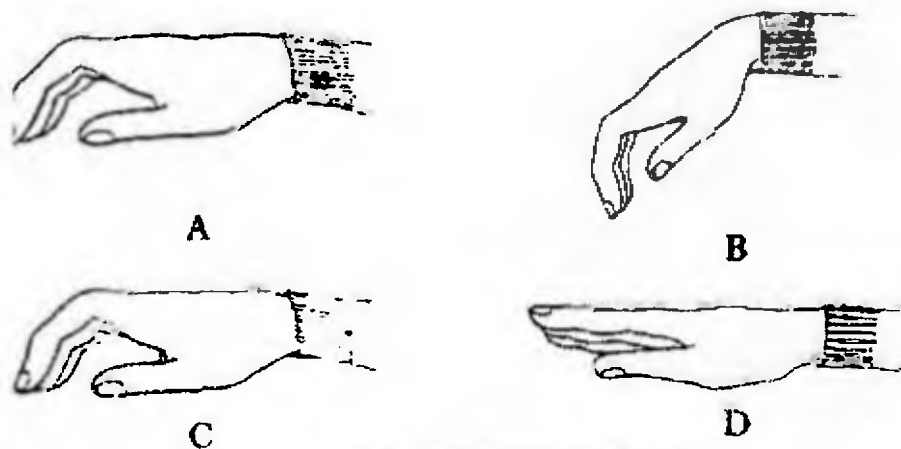
Si al final la relajación se ha producido satisfactoriamente, se habrá logrado un estado físico y mental efectivo para iniciar un ensayo o un concierto.

- Dominio muscular: es necesario para el director coral ya que le va a permitir un nivel de soltura, de expresión y dominio del gesto.

#### Ejercicios para los hombros:

1. Piense intensamente en la articulación de los hombros y levante sus brazos hacia afuera, lateralmente, manteniendo flojos los codos, muñecas y manos hasta que las manos queden colgando a nivel del hombro. Déjelos caer de golpe, como un peso muerto. Repita este ejercicio tres veces.

2. Levante sus brazos aproximadamente desde la articulación de los hombros hacia delante, con el antebrazo y manos flojos, dejándola caer en forma súbita. Repitiendo tres veces este ejercicio.
3. En cuanto a los codos, muñecas, manos, debe existir la mayor flexibilidad posible con un gesto franco y natural, evitando cualquier movimiento brusco o tenso.



MANOS Y MUÑECAS

- Postura del director coral: en este punto se darán algunas sugerencias para lograr una correcta y eficaz postura, la cual es importante.
  1. Párese con los pies ligeramente separados.
  2. Tronco erguido.
  3. Brazos levantados hacia el coro a la altura del pecho, no

demasiado separados con las manos al nivel de los hombros.

4. Palmas de las manos hacia abajo.
5. Forme con el antebrazo una sola línea desde el codo hasta las puntas de los dedos sin exagerar.
6. Los dedos deben estar ligeramente extendidos.
7. El pulgar debe estar normalmente separado.
8. Es recomendable cuidar de que las manos no cubran el rostro.
9. Haga una postura de llamado de atención, llamada también posición preparatoria.

- El ataque:

El ataque está comprendido en dos gestos:

- a. Arsis
- b. Tesis (golpe al aire – ataque propiamente dicho)

Golpe al aire:

Indica a los coristas tres puntos:

1. Indica claramente la unidad metronómica o parte de ella que precede al comienzo.
2. Indica el tempo, la intensidad y el carácter del comienzo.
3. La respiración.

El gesto del golpe al aire se puede practicar con manos separadas y posteriormente con las manos juntas. Las manos



deben estar en posición de llamado de atención. Haga un gesto hacia arriba para volver al punto inicial.

Ejemplo:



A = Punto de partida  
A-B = Golpe al aire  
C = Punto de ataque

Ataque:

Existen tres clases de ataques que se pueden efectuar en una obra coral y el mismo varía de acuerdo al formato inicial que pueden ser:

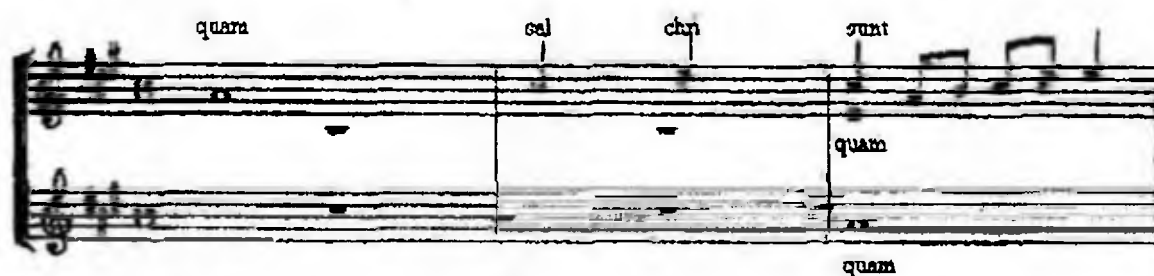
Ataque sobre tético: es aquel que inicia en el tiempo fuerte o inicial del compás.

Ataque sobre anacrusa: el ataque o comienzo se produce sobre una nota que precede al acento métrico.

Ataque sobre meta crusa: el ataque o comienzo se produce sobre dos o más notas que preceden al acento rítmico.

Ejemplo: de ataque sobre tético.

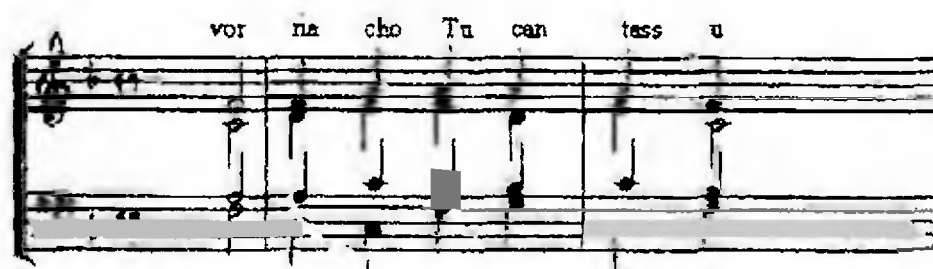
Victoria: Ouan pulchri sunt - Motete



Traducción: Que hermoso son tus pasos.

Ejemplo: ataque sobre anacrusa

Escándalo:



Traducción: quisieras que tu cantaras.

En este caso como el valor de la nota inicial abarca el tercer y cuarto tiempo dentro de un compás de cuatro cuartos, la marcación del golpe al aire sería sobre el segundo tiempo o sea un tiempo antes de la blanca.

Ejemplo: de ataque sobre metacrusa.

Robert Schumann  
Sommerlied op. 146 N°4  
Canto del Estio



Traducción: La canción tejó su sueño

- La respiración en los ataques.

Este punto siempre ha sido una problemática dentro de la agrupación coral, lo podemos encontrar en los ataques de frases melódicas que pueden ser igual en las cuatro voces. Si la obra coral es de estilo homofónico o puede variar en cada una de las voces, si la obra coral tiene corte polifónico, será conveniente que el director respire siempre junto con sus coristas al efectuar el primer ataque. Debe tratar de sentir o percibir dentro de sí mismo lo importante que resulta esa acción. Con el buen dominio de esta acción respiratoria de ataque logrará un gran poder de convicción y la justeza deseada en el dominio de la respiración en los ataques. Será interesante para la comprensión del lector dar a conocer el significado de los términos.

1. Homofónico.

- a. *"Conjunto de voces de una obra coral donde hay homogenidad en el ritmo no así en los sonidos"*<sup>12</sup>.
- b. Obra coral donde las voces tienen variadas melodías pero el ritmo es similar y simultáneo.

## 2. Polifónico:

- a. *"Obra coral de dos o más voces donde la melodía y el ritmo es diferente en cada una de ellas, por la variedad armónica o contrapuntística".*<sup>13</sup>

### • El corte.

Esta acción que indica ausencia repentina del sonido del coro en forma parcial o total. Requiere de una gran precisión tan o más importante que la de un ataque al principio de frase, ya que si el corte de un sonido o nota musical no es preciso puede generar graves problemas rítmicos o de super posiciones armónicas indebidas. Puede ayudar sobre manera la anticipada mirada del director preparando la llegada o proximidad de un corte importante.

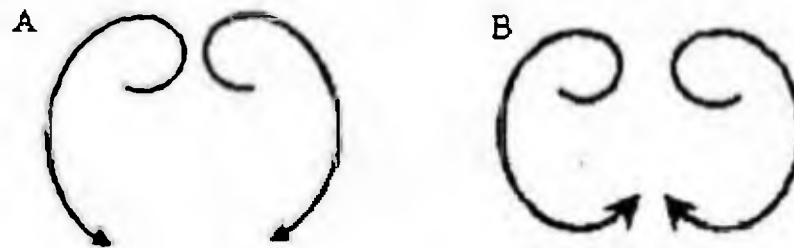
Podemos mencionar variedades de cortes de sonido, que de una forma u otra, enriquecen la capacidad técnica del director, haciendo posible un mejor manejo de la masa coral.

<sup>12</sup> Océano uno color. Diccionario Enciclopédico. Edición del Milenio. Pág. 824, 1285.

<sup>13</sup> Op.cit

- a. Corte final: el gesto o acción de un corte final de una obra coral va a depender fundamentalmente de la dinámica. Por ejemplo: al presentarse un final con una sonoridad fuerte o fortísimo, nos encontramos con los dos brazos elevados hacia el coro presentando un gesto amplio, de acuerdo a la proporción de la sonoridad.

En este caso se podría utilizar esta forma de corte sonoro que presentaremos con los siguientes diagramas:



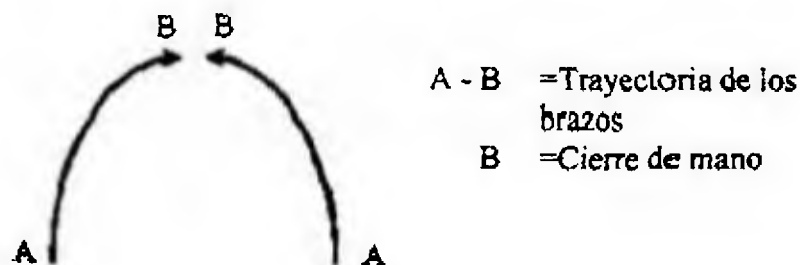
En este caso no importa tanto si las manos quedan abiertas o cerradas, lo más importante de todo es la rapidez y la amplitud del gesto de los brazos, que es lo que le da eficiencia al corte.

Para los cortes finales con una sonoridad piano, pianissimo o disminuyendo, hay que dirigir con las manos expresivas extendidas hacia el coro, como si fuera hacia delante, los brazos pocos separados y cierre repentinamente los puños con precisión pero sin violencia.

Esta forma sutil de cierre puede acompañarse con un breve

movimiento de los antebrazos hacia adentro y hacia la cara del director.

Ejemplo gráfico del diagrama en este tipo de corte.



b. Corte final sobre vocales

Cuando este tipo de corte ocurre sobre el único acorde de una obra coral en fuerte o fortísimo, hay que cuidar que el coro no acentúe la nota o sonido que concuerda con la acción de corte sonoro.

Ejemplo:

El ejemplo musical muestra una partitura con tres voces (Soprano, Alto y Tenor/Bajo) en un sistema de tres estaves. Se marcan dos momentos: '1' y '2'. En el momento '1', se indica 'Escrito'. En el momento '2', se indica 'Mal cantado por una acentuación indebida.' Una flecha apunta al momento '2' con el texto 'corte'. Las notas de las voces en el momento '2' están marcadas con un símbolo 'γ'.

Se debe practicar constantemente este tipo de interrupción sonora hasta lograr un corte preciso sobre una

vocal y por ende una gran sonoridad.

c. Corte final sobre consonantes.

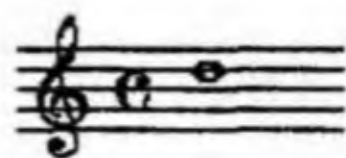
En este tipo de interrupción sonora debe existir una absoluta coincidencia entre el gesto y las consonantes.

Podemos decir que las consonantes S y Z dura alemana son muy difíciles en cuanto a lograr un corte preciso y eficaz.

Podemos recomendar algunos ejercicios que nos van a permitir lograr un mejor dominio de esta acción.

Ejemplos:

A.



Fac  
no biz  
schmiz

B.



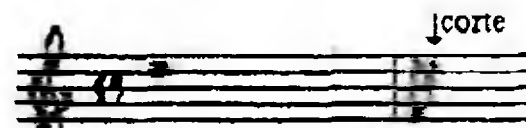
Fa a a a c  
Bi i i i s  
schme e e rz

C.



Fa c  
Bi s  
schme rz

D.



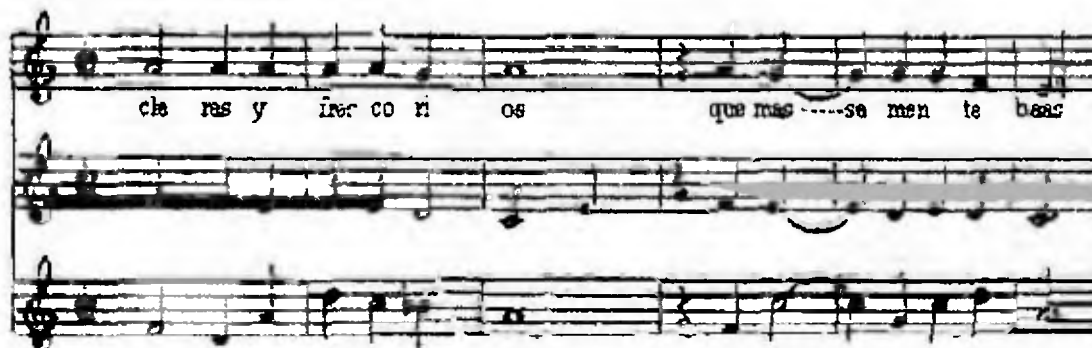
Fa c  
Bi s  
schme rz

d. Corte general en el transcurso de la obra:

Este tipo de interrupción momentánea del sonido, lo podemos apreciar en obras corales que utilizan el silencio como recurso expresivo y que solamente debe ser tomado como cesuras no como silencio de respiración ya que le quitaría la unidad y cohesión de la frase.

Ejemplo:

Anónimo español Siglo XVI  
Claros y frescos ríos



En este caso ejemplificado tiene que marcar el corte general sobre la consonante S de la palabra ríos, posteriormente dar un impulso sobre el silencio de negra e insinuar el próximo ataque sin quebrar la línea de fraseo.

- Esquemas de marcación.

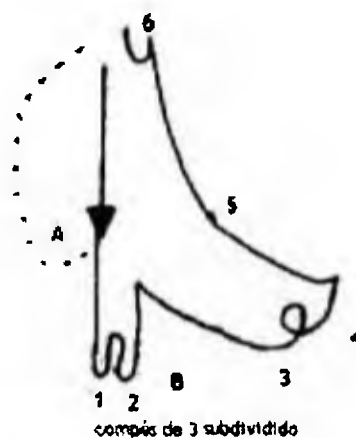
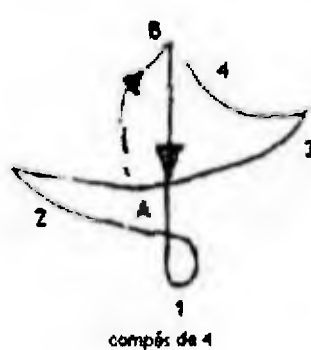
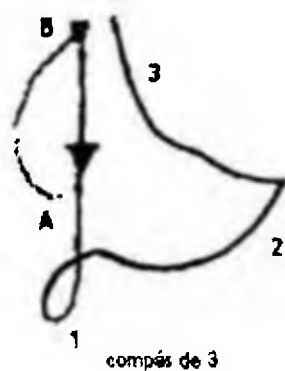
En este punto trataremos sobre el aspecto específico de la marcación fundamental en la técnica básica de dirección coral.

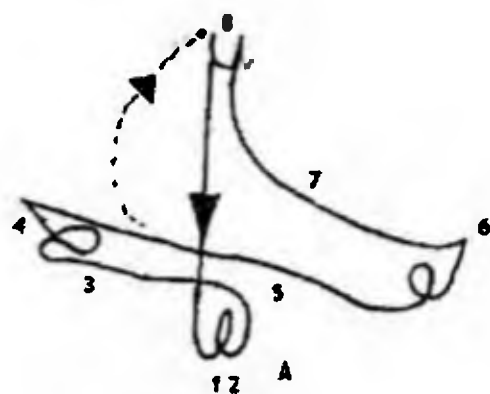
Es importante el dominio del gesto en cuanto al movimiento de los brazos.



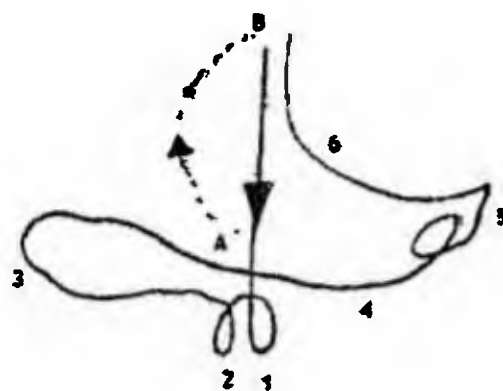
A continuación presento un esquema de marcación los cuales siguen un orden según su dificultad, se debe practicar primero con un brazo, luego con el otro en forma alternada y finalmente con ambos brazos.

Ejemplo gráfico de los esquemas de marcación:

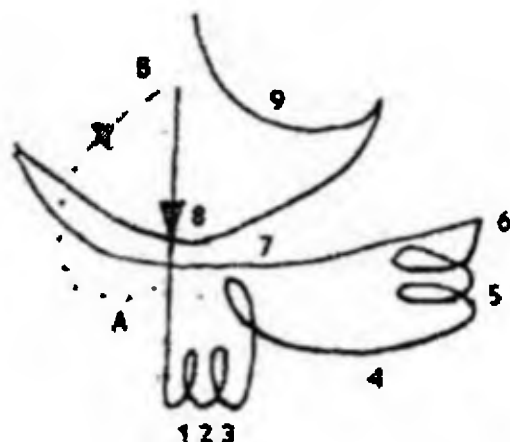




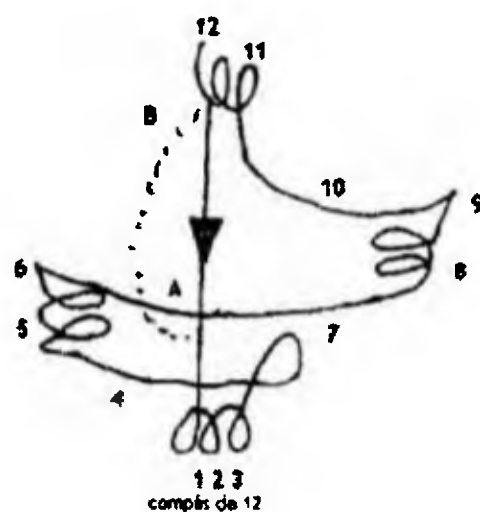
compés de 4 subdividido



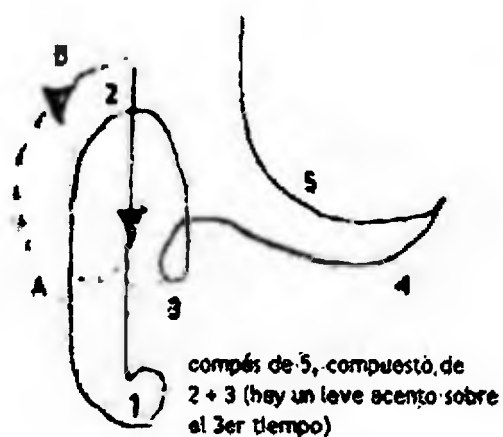
compés de 6



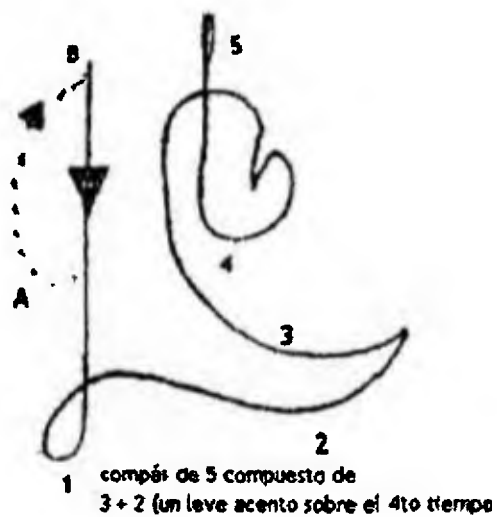
compés de 9



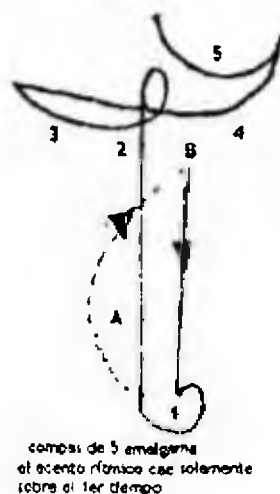
compés de 12



compés de 5, compuesto de 2 + 3 (hay un leve acento sobre el 3er tiempo)



compés de 5 compuesto de 3 + 2 (un leve acento sobre el 4to tiempo)



Las gráficas de marcación presentada aparecen con el diagrama del golpe al aire con las letras **A** y **B**, respectivamente.

Estos ejemplos han sido recopilados de varios libros de dirección coral como:

1. El Director de Coro de Antonio Ruso. Ricordi, 1989.
2. La Dirección Coral de Gabriel Vivos. Editorial Santillana, 1984

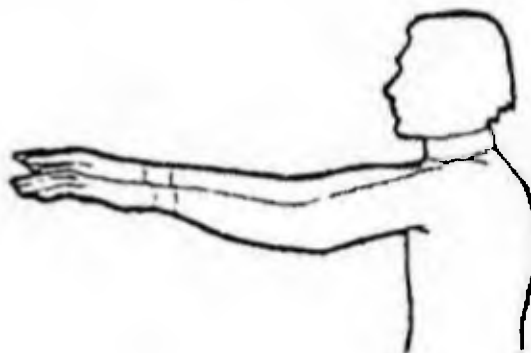
- Posición de los brazos.

Este tema tiene que ver con la postura correcta del Director explicado anteriormente. Para ampliar un poco más explicaremos como debe ser la posición correcta de los brazos y lo que no se debe hacer durante esta acción.

- a. Proyecte los brazos hacia el coro
- b. Mantenga una sola línea entre el codo y la punta de los dedos

- c. Evite movimiento bruscos e innecesarios de la muñeca.
- d. No deje caer el codo hasta sus caderas, ya que esta posición incorrecta transmite una sensación de pesadez.
- e. No proyecte los brazos hacia los costados ya que perjudica la precisión del gesto e impide la concentración de los coristas.

Esta gráfica muestra el aspecto de la proyección de los brazos que en realidad es sumamente importante para la comunicación perfecta entre el coro y el director.



a. Función de los brazos.

Después del primer ataque en el gesto de marcación con ambos brazos, será conveniente reservar el uso del brazo derecho para la acción de marcación (o del tactus).

*“El tactus del renacimiento, para citar un ejemplo, comprende a tiempo en cuanto a su duración, pero no requiere ser acentuado dentro*

*del compás al que pertenece*<sup>14</sup>, y el brazo izquierdo para los ataques cortos de las voces y para los efectos de dinámica, súbitos y progresivos.

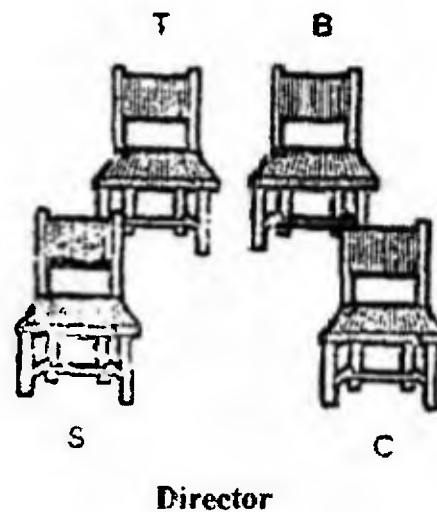
El director coral no debe regirse con una marcación rígida o permanente, debe tener cierta libertad que le permita efectuar movimientos libres y expresivos siempre y cuando sea necesario. Esto quiere decir **libertad no es sinónimo de caos o libertinaje**. Para evitar esta situación se debe mantener un esquema de gestos, conservará así siempre la sensación de que el movimiento del gesto hacia abajo del brazo derecho coincida perfectamente con el acento rítmico, de esta manera los coristas no tendrán la desagradable impresión de estar faltas de apoyo.

A continuación presentaremos una serie de ejercicios para lograr la independencia de los brazos:

1. Colocar cuatro sillas a una regular distancia. Posteriormente, identifique mentalmente con cada una de ellas a todas las cuerdas del coro.

---

<sup>14</sup> Guillermo Graetzer. *La interpretación*. Editorial Ricordi. Pág. 108

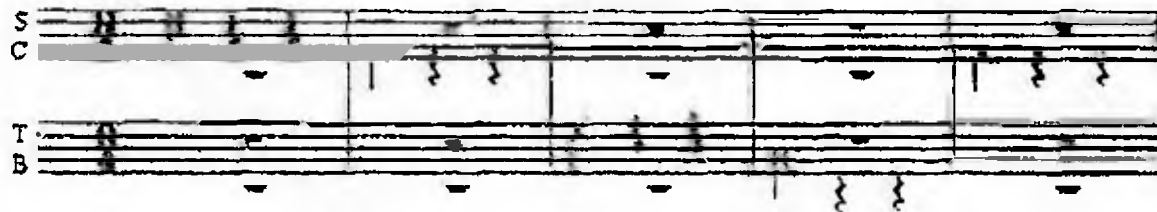
Ejemplo gráfico:

2. Marcación con el brazo derecho en un compás de  $\frac{3}{4}$  con una velocidad cómoda ( $\text{♩} = 84 - 88$ ).

Haga un ataque con la izquierda sobre el primer tiempo de cada compás a cada una de las cuerdas por separado y luego se hace lo mismo en cuanto al procedimiento, pero esta vez atacando el segundo tiempo en cada compás en toda sus voces o cuerdas.

Ejemplo:

a.1.



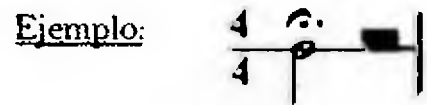
b.1.



- El calderón.

Se debe utilizar con sentido de prolongación del sonido. En la acción de dirigir un calderón se tiene que basar en función del equilibrio formal, dentro de la totalidad de la obra. Hay que considerarlo como una unidad y extenderlo en relación a lo que a pasado y a lo que sigue en la obra.

Dentro del calderón la pulsación se dilata y la energía rítmica se detiene. No debe marcarse los tiempos en el uso del calderón.

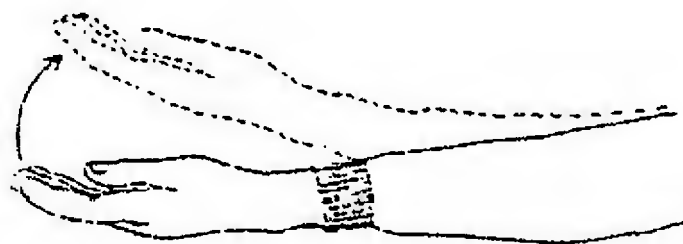


En este ejemplo los tiempos no se marcan. El gesto que se debe usar es el siguiente:

1. Brazos extendidos hacia el coro
2. Manos francamente abierta
3. Palmas hacia arriba
4. Complete el gesto con un movimiento imperceptible,

lento y continuo de los brazos hacia arriba.

Ejemplo:



Cuando hay sonidos largos hay que cuidarlos y sostenerlos mediante un movimiento progresivo hacia arriba, lo cual ayudará a mantener la afinación. Cuando se usan los brazos en forma estática puede provocar calderones con sonoridad decayente con tendencia perder la afinación.

a. El calderón al final de la obra.

Todo lo expuesto anteriormente es aplicable en este tipo de calderón.

Hay calderones finales que tienen variedades de matices, unos van del P al FF, otros van decreciendo. El gesto cambia según sea la intensidad. Las palmas hacia abajo que paulatinamente se van colocando hacia arriba puede indicar un matiz progresivo ascendente de P a FF según sea al caso, también puede darse lo contrario.



b. El calderón en el transcurso de la obra.

En este punto se pueden considerar dos clases de calderones:

b.1. Calderón y attacca

b.2. Calderón seguido por una pausa

Ejemplos:

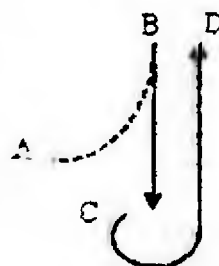
The image shows a musical score for a vocal part. The lyrics are "we he mun we he mun wilder lan gen". The music consists of a calderón (crescendo) followed by an attack. An arrow points to the end of the calderón with the text "corte e impulso".

En este caso se debe marcar el corte y el impulso para el siguiente ataque utilizando el mismo.

b.2. Se corta antes el calderón y luego se afronta el siguiente ataque según sea la circunstancia. Digamos que como si fuera el comienzo de otra obra. A continuación se presenta un típico ejemplo del calderón seguido por pausa. Ejemplo:

$J = 100$   
 Ge ne ra ta o nem  
*ff*  
*f*  
 $\text{piu mosso } J = 160$   
 Tu au tem do ma

Gráfica donde refleja el corte del calderón, el impulso marcando el silencio de negra en el nuevo tiempo y el ataque



Ordenamiento en el movimiento del gesto

- A - B = Corte del calderón
- B - C = Impulso marcando el silencio
- D = Ataque

#### • Gesto en la Quirominia.

Podemos decir primeramente que el significado de la Quirominia es el **dibujo en el aire de la línea melódica**. Esta técnica se hace necesaria para el director ya que combinada con el gesto de la marcación del compás produce una rica gama de recursos técnicos, efectivo en el buen control y dominio de la dirección coral.

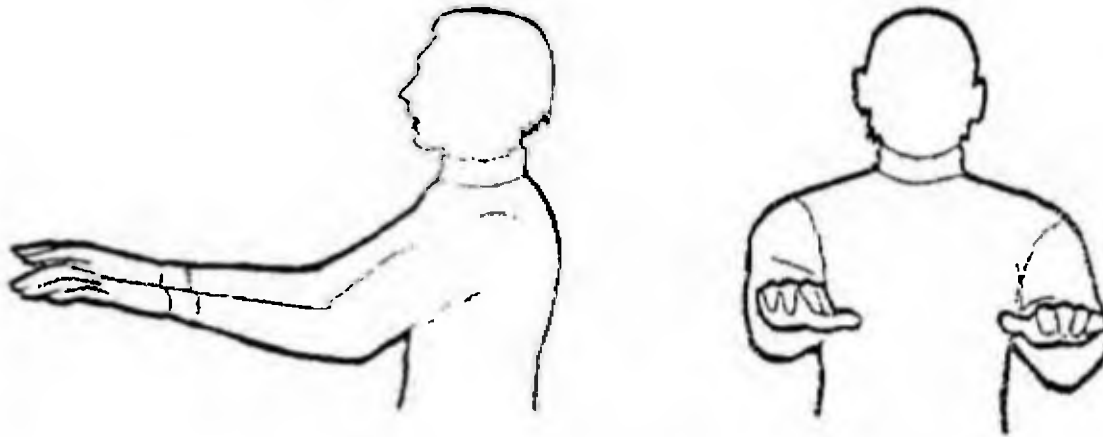
El gesto de la Quirominia queda concentrado en la línea formada por el antebrazo y la mano abierta. Este movimiento se

basa en seguir estrictamente el ascenso y descenso de la melodía con sus respectivos valores, no se debe marcar la unidad.

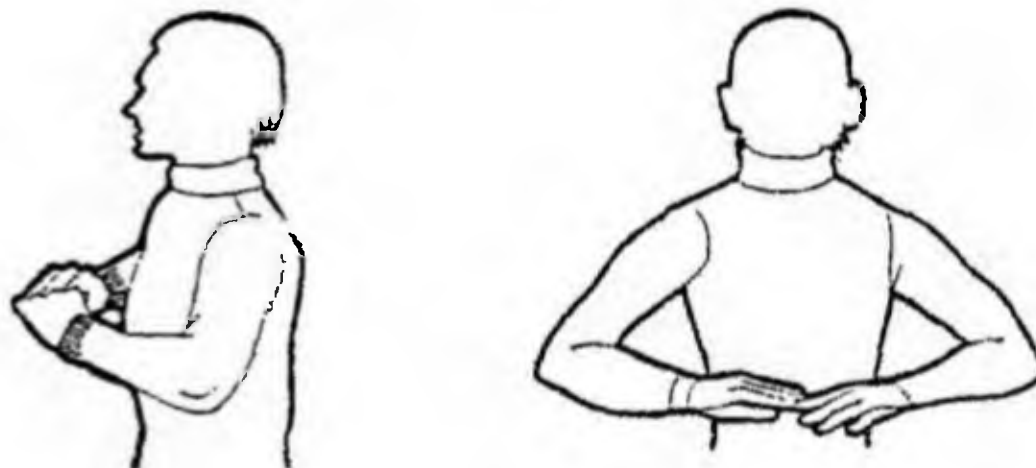
La quirominia se puede utilizar:

- a.1. En la enseñanza de las partes.
- a.2. Como un gran recurso de expresión tanto en los ensayos como en los conciertos.

Ejemplo gráfico:



**Marcación del compás**



**Quirominia**

## 6. Módulo N°2.

### a. Título.

El trabajo vocal.

### b. Contenido del Segundo Módulo.

Será interesante profundizar un poco más sobre las partes que conforman los diferentes aparatos del sistema vocal.

#### a. Aparato respiratorio:

Se encarga del proceso de inspiración y espiración. Este aparato está comprendido o constituido por:

1. Las vías respiratorias superiores: integradas o conformadas por las fosas nasales, la cavidad rino-faríngea o vaso-faríngea y la cavidad buco-faríngea.
2. Las vías respiratorias inferiores: conformadas por la laringe, la tráquea, los bronquios y pulmones.

Fig. 1

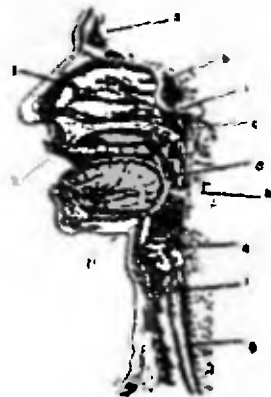
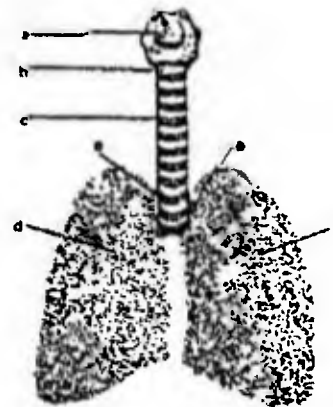


Fig. 2



**Figura N° 1.**

Está compuesto por las siguientes partes, que coordinadamente trabajan en la producción de la voz.

- |                                   |                          |
|-----------------------------------|--------------------------|
| a. senos frontales                | g. esófago               |
| b. senos esfenoidales             | h. cavidad buco faríngea |
| c. velo palatino o paladar blando | i. cavidad rino faríngea |
| d. lengua                         | j. paladar duro u óseo   |
| e. cuerda vocal                   | k. epiglotis             |
| f. traquea                        |                          |

**Figura N°2.**

Esta constituido por las siguientes partes.

- a. laringe
- b. cartílago cricoides
- c. traquea
- d. pulmones
- e. bronquios

• Los pulmones.

Son de mayor tamaño en su parte inferior y más chicos en su parte superior, están situados dentro de la caja torácica que está formada por siete costillas de cada lado de manera fijas en el

esternón, de estas costillas tres están unidas por un cartilago y dos flotantes.

La base del pulmón se apoya sobre una masa muscular llamada diafragma que separa o divide el aparato digestivo del respiratorio.

A continuación presento los ejemplos gráficos especificando cada una de sus partes.

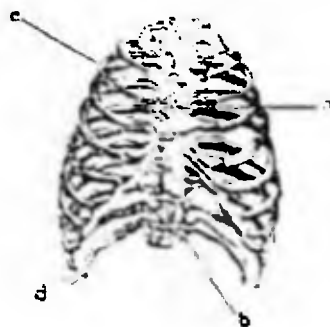


Fig. 1

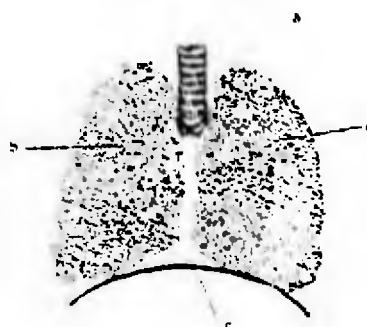


Fig. 2

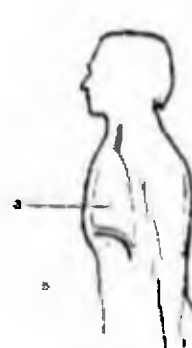


Fig. 3

Figura N°1.

- |                      |                                 |
|----------------------|---------------------------------|
| a. esternón          | c. costillas verdaderas         |
| b. columna vertebral | d. costillas falsas o flotantes |

Figura N°2.

- |             |                            |
|-------------|----------------------------|
| a. tráquea  | c. diafragma de espiración |
| b. pulmones |                            |

Figura N°3.

a. Pulmones

b. diafragma

b. Aparato de fonación.

Es el que se encarga de producir las vibraciones sonoras mediante el paso del aire entre las cuerdas vocales produciéndose el proceso de la fonación. Será interesante definir técnicamente el proceso de la **fonación**.

"Es la parte de la fisiología humana que estudia la emisión de la voz y todo lo relacionado con ella"<sup>15</sup>

"En la ciencia de la foneatría, la fonación es la utilización inteligente del ruido o sonido producido en las cuerdas vocales con el impulso de la presión neumática espiratoria regulada, captado, ampliado y articulado en las cavidades de resonancia."<sup>16</sup>

c. Aparato resonador.

Se encarga de amplificar las vibraciones sonoras producidas por el aparato de fonación. Realmente los resonadores que intervienen en el proceso de la emisión del

<sup>15</sup> Elie M.D. Gomez. La respiración y la voz humana. Editorial Ricordi. Pág. 35

<sup>16</sup> Margarita Fernández Grez. La Educación de la voz. Ediciones Musicales Intem 1992. Pág. 167

sonido son muchos. Tomando en cuenta esto nos ceñiremos específicamente a los más importantes.

a. Resonadores faciales.

Están formados específicamente por los:

- a.1. Senos maxilares
- a.2. Senos esfenoidales
- a.3. Senos frontales
- a.4. El paladar óseo
- a.5. Las cavidades faringead

b. resonadores pectorales.

Están formados específicamente por:

- b.1. La caja torácica que actúa durante la amplificación y emisión de las notas graves.

a. Funciones del aparato vocal.

- a. Proceso de inspiración y espiración con emisión vocal en todos sus momentos.

En este punto presentamos los pasos o el proceso de inspiración y espiración:

- 1. Inspiración por la nariz: en esta acción el aire se introduce en las fosas nasales y sigue su curso por las cavidades rino-faringead y buco-faringead. Se llenan los pulmones de aire

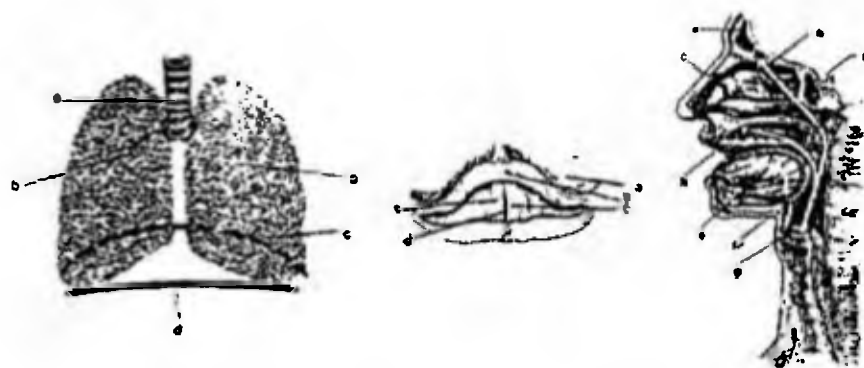


ensanchándose su parte baja, se ponen en movimiento las costillas flotantes y el diafragma o sea que las costillas se dilatan y el diafragma baja.

2. Proceso de espiración: en este proceso el diafragma sube a su posición inicial o natural, impulsando el aire de los pulmones hacia la laringe.

Posteriormente, las cuerdas vocales o ligamentos gelatinosos se juntan iniciando el proceso de fonación.

La columna del aire pasa a través de la glotis cerrada y se dirige hacia la cavidad buco faringea, con la lengua relajada y el velo palativo ligeramente levantado en posición de bostezo la columna del aire se expande abarcando todas las cavidades y los resonadores faciales.



Descripción de las partes correspondientes a la figura N°1.

- a. traquea
- b. pulmones

- c. diafragma en la espiración
- d. diafragma en la inspiración

Descripción de las partes correspondientes a la figura N°2.

- a. lengua
- b. epiglotis
- c. cuerdas vocales
- d. glotis cerrada en posición de fonación.

Descripción de las partes correspondientes a la figura N°3.

- a. senos frontales
- b. senos esfenoidales
- c. cavidad rinofaringea
- d. velo palatino levantado en posición de bostezo
- e. lengua
- f. epiglotis
- g. cuerdas vocales
- h. dirección que debe tomar la columna de aire ascendente al llegar a la cavidad buco faríngea.

### **Práctica general o preparatoria previa a la emisión vocal.**

- a. La relajación:

Es muy importante que toda actividad coral inicie en

primera instancia con los ejercicios de relajación.

Entre los ejercicios que se recomiendan para este tipo de actividad preparatoria tenemos.

1. Siente a sus coristas en las sillas o gradas en posición normal sin ningún tipo de tensión.
2. Solicite máxima concentración, tratando de lograr el laxamiento o la distensión de la frente, mejillas y las mandíbulas, en este tipo de ejercicios interviene muy activamente la imaginación.
3. Tratar de ejercitar y relajar el área del cuello y hombros con movimientos circulares.

Este tipo de trabajo de relajamiento corporal respiratorio, facial y vocalización lo podemos referir en los módulos correspondientes a la asignatura Conjunto Coral 260ab y 360ab.

b. Vocalizaciones.

En este punto presento unos ejercicios de vocalización en dos partes:

- a. vocalizaciones lentas: se utilizan para lograr una buena impostación sonido por sonido logrando con ello la perfección sonora en cada una de las notas emitidas.

Ejemplo 1:

y desciende lentamente hasta la nota de inicio o comienzo

Ejemplo N°2:

descienda lentamente hasta la nota de inicio o comienzo como podemos notar en esta sección de vocalización, se trabaja con base a la consonante **M** y la combinación con cada una de las vocales.

En el siguiente ejemplo las notas marcadas con el signo de + en muchas ocasiones suelen emitirse con una falsa impostación o colocación haciendo un esfuerzo en la garganta para evitar ese perjudicial problema sonoro vocal, se debe apoyar lo más posible cada una de estas notas con el diafragma al momento de la emisión sonora.

### Ejemplo N°1.

$\text{♩} = 60$

The musical notation shows a melody on a five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo marking is quarter note equals 60 (♩ = 60). The melody consists of the following notes: a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and finally a whole note C4.

a) Mi \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_  
b) Mi \_\_\_\_\_ A \_\_\_\_\_  
c) Mi \_\_\_\_\_ O \_\_\_\_\_  
d) Mi \_\_\_\_\_ U \_\_\_\_\_

### Ejemplo N°2.

$\text{♩} = 70$



a) Mi \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_  
b) Mi \_\_\_\_\_ A \_\_\_\_\_  
c) Mi \_\_\_\_\_ O \_\_\_\_\_  
d) Mi \_\_\_\_\_ U \_\_\_\_\_

Ejemplo N°3.

~ 79 + +



a) Mi \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_ Mi \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_  
b) Mi \_\_\_\_\_ A \_\_\_\_\_ Mi \_\_\_\_\_ A \_\_\_\_\_  
c) Mi \_\_\_\_\_ O \_\_\_\_\_ Mi \_\_\_\_\_ O \_\_\_\_\_  
d) Mi \_\_\_\_\_ U \_\_\_\_\_ Mi \_\_\_\_\_ U \_\_\_\_\_

Después de lograr un dominio técnico en cuanto a la colocación o impostación correcta del sonido vocal mediante los ejercicios lentos, tanto en el registro medio, grave y agudo, podría organizar más libremente sus combinaciones de vocales,

mediante ejercicios en toda la extensión partiendo del registro grave en ascenso cromático hasta el registro agudo. Hay que recalcar, que ganar un semitono en una ampliación del registro o extensión puede demorar meses de trabajo arduo, pero creemos que con los siguientes ejercicios de agilidad se puede lograr el objetivo deseado.

### Ejemplo N° 1.

$\text{♩} = 112$

asciende  
cromáticamente  
hasta

La \_\_\_\_\_

La \_\_\_\_\_

### Ejemplo N° 2.

$\text{♩} = 66$

asciende  
cromáticamente  
hasta

a) la \_\_\_\_\_  
b) mi \_\_\_\_\_  
c) so \_\_\_\_\_  
d) si \_\_\_\_\_

a) la \_\_\_\_\_  
b) mi \_\_\_\_\_  
c) so \_\_\_\_\_  
d) si \_\_\_\_\_

La precisión rítmica es fundamental sobre todo en la las acentuaciones. En estos ejercicios se deben acentuar las corcheas marcadas con el signo de acento, hasta lograr que todos los miembros del coro logren esa uniformidad rítmica.

Ejercicio de vocalización con staccato desde el diafragma

por medio de impulsos cortos y firmes.

Hay que tener cuidado con el golpe de glotis.

Ejemplo N° 1.

$\text{♩} = 108$

asciende  
cromáticamente  
hasta

a) la	_____	a	a	a
b) mi	_____	i	i	i
c) do	_____	o	o	o
d) re	_____	e	e	e

• Tipos de emisión.

1. Emisión blanca o chata. Ocurre cuando al momento de emitir la sonoridad vocal no se levanta el velo palativo, adoptando la posición del bostezo dejando la laringe fija.
2. Emisión redonda o cubierta. Ocurre cuando abrimos la boca naturalmente, levantando en forma amplia el velo palativo y apoyando esta acción de emisión con el diafragma permanentemente.
3. El vibrato. Se produce mediante una imperceptible oscilación del sonido.

Hay que tener mucho cuidado en el vibrato producido por el temblor artificial y exagerado de la laringe. Este tipo de problemas produce voces **tremolantes** las cuales no controlan el mismo y con el tiempo se convierten en voces **caprinas**.

- Sistema silábico para la enseñanza de la obra coral.

En este sistema para la enseñanza de unas obras corales encontraremos dos problemas a solucionar:

- a. Problema melódico. Se vencerá repitiendo la melodía una y otra vez por frases o períodos, en forma lenta para captar o percibir claramente los intervalos. Para facilitar la solución del problema melódico se debe utilizar las sílabas **la – un – mo – mi.**
- b. Problema rítmico. Se trabajará el aspecto rítmico en forma lenta para percibir las diferentes células rítmicas ya sea binarias o ternarias, según sea el caso. Para facilitar la solución de los problemas rítmicos se pueden utilizar las siguientes sílabas: **pa – da – ta – du – ba.**

- El piano en el ensayo.

Dentro de los ensayos corales el piano se convierte en un excelente apoyo enfatizando el área rítmica, melódica y armónica de una obra coral, pero ante todo es muy importante para el director saber o darse cuenta cuando utilizarlo y cuando prescindir de él.

Conviene dividir los géneros corales en que el director suele trabajar y los cuales debe dominar con suma claridad "



maestría

a Coro con acompañamiento musical

Este género puede abarcar desde el conjunto instrumental más pequeño hasta el montaje de una gran obra sinfónica coral

b Coro acapella

Este tipo de género es estrictamente vocal carece de acompañamiento instrumental

En el primer caso o género el uso del piano que sustituye al conjunto instrumental es indispensable se puede apreciar en obras donde hay un constante diálogo y apoyo entre la parte vocal e instrumental de la obra, pero es importante recalcar que el aporte instrumental debe ser discreto no debe opacar el desarrollo y la belleza melódica de las voces

En el segundo caso o género será importante prescindir del piano ya que esto obligará al coro a sostener de entrada la afinación sin el apoyo del instrumento

Presentamos un ejemplo basado en el fragmento del motete *Quam palchri sunt* de Victoria En este caso la melodía correspondiente al tenor

Ejemplo N°1.Ejemplo N°2.

Si dentro de su trabajo como director coral prefiere utilizar el piano como apoyo para su mayor confianza, úselo con discreción en los primeros ensayos cuando sea una obra accapella siguiendo esos pasos:

- a. Enseñe las melodías a las cuerdas solas tocando mp y dejándolas poco a poco sin el apoyo del instrumento, hasta lograr su total aprendizaje
- b. Si ensaya con algunas de las voces, ejemplo las sopranos, hágalas cantar y toque usted el esquema armónico.
- c. Sopranos cantan y usted toca en el piano la melodía de la contralto.
- d. Sopranos cantan y usted toca en el piano la melodía del tenor.

- e. Sopranos cantan y usted toca en el piano la melodía del bajo.
- f. Utilice el mismo criterio con las demás voces o cuerdas.

## 6. Módulo N°3.

### a. Título.

La Técnica de Ensayo

(Ir a la página 444 del Instructivo de 445b)

## 7. Módulo N°4.

### a. Título

La formación de coros

### b. Contenido del Cuarto Módulo.

- Clasificación de diferentes tipos de coros:

De acuerdo a los variados elementos que componen un coro se pueden clasificar de la siguiente forma:

Coro mixto: este tipo de agrupación está conformado generalmente por las siguientes voces: soprano, contra alto, tenor, bajo. Pero debido a la gran dificultad para encontrar una natural y genuina voz de contra alto y bajo, se tiende a sustituir

estas voces por la de mezzo soprano y baritono respectivamente

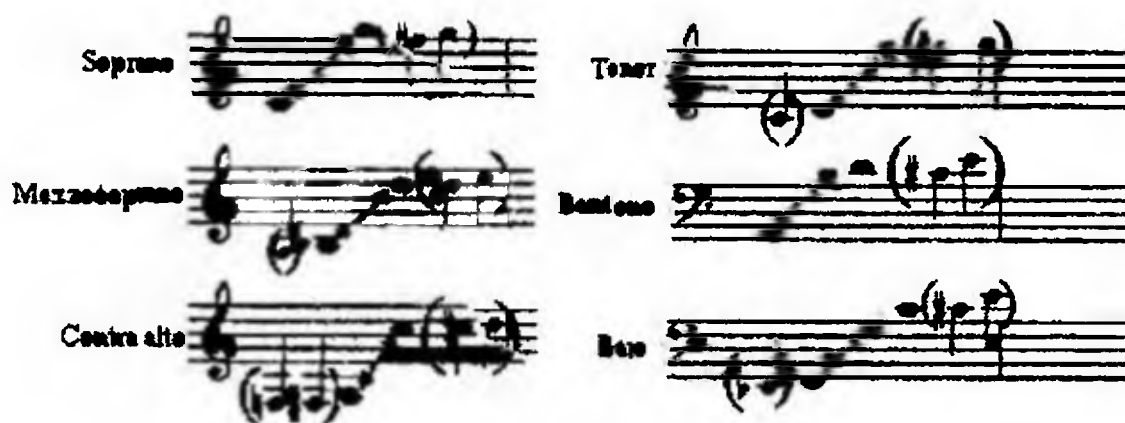
Coro masculino este tipo de agrupación está formada generalmente por las voces de tenor N°1 tenor N°2 baritono y bajo

Coro femenino este tipo de agrupación está conformada generalmente por las voces de soprano N°1 soprano N°2 mezzo soprano o contra alto

Coro de niños este tipo de agrupación está conformada, generalmente por las voces de niños soprano N°1 niño soprano N°2 niño mezzo soprano o niño contra alto

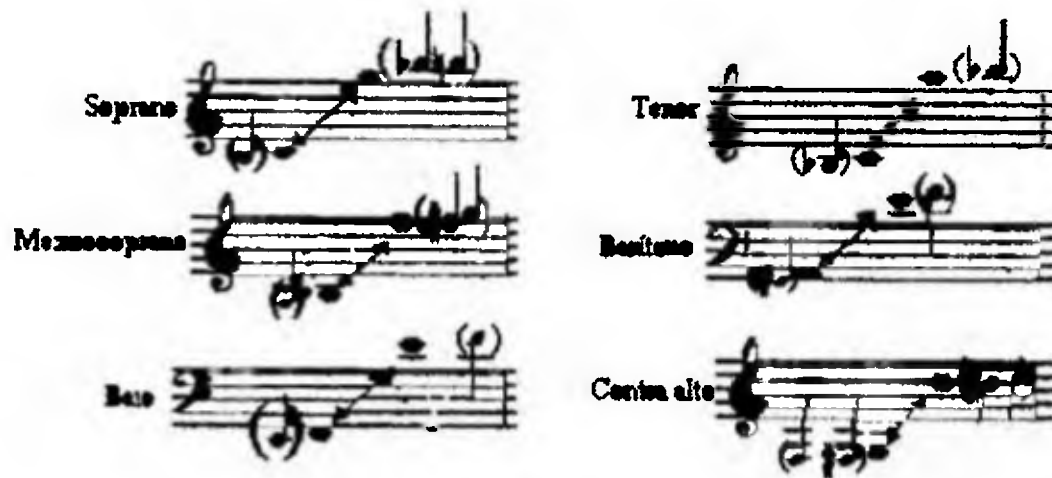
• Extensión de las voces y su desarrollo

Tomando en cuenta las limitaciones técnicas de los coros aficionados se debe basar en la siguiente extensión básica o mínima



Con el continuo trabajo vocal a base del desarrollo de la respiración dicción ritmo afinación empaste se podrá lograr una extensión o ampliación en el registro o ámbito de la voz

### Ejemplo



- Ubicación del coro

Es importante variar la técnica o formato de ensayo con el propósito de conseguir el máximo de fortalezas o coacción sonora por parte del coro

- Consejos de la formación del coro durante el ensayo

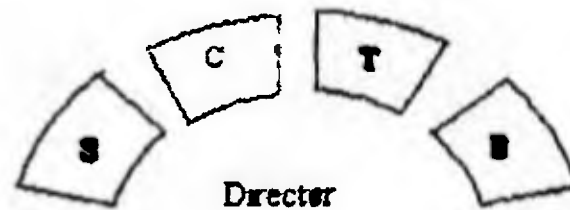
- 1 no ubicar a los coristas siempre en la misma posición ya que siempre hay elementos inseguros que se apoyan en los puntuales

Este tipo de situación contribuye enormemente a formar coristas parásitos que solamente cantan cuando asiste el puntual

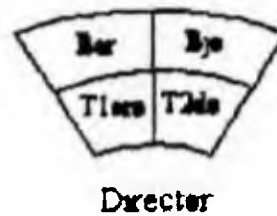
- 2 si son tres ensayos semanales se puede variar por ejemplo los bajos de posición primer día 1 2 3 4 5 el segundo día 1 5 2 4 3 y el tercer día 2 4 1 3 5 etc

A continuación presentamos gráficamente algunas formaciones del coro in diferentes ensayos

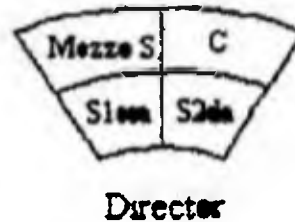
- 1 ubicación de coro mixto



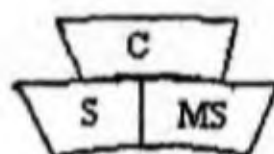
- 2 ubicación del coro masculino



- 3 coro femenino y coros de niños

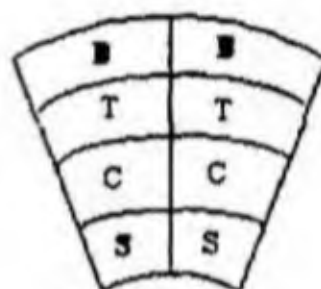


- 4 coros de niños a tres voces



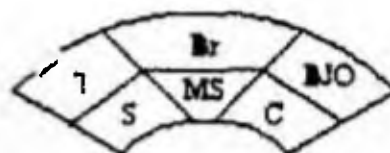
Director

5 ubicación del doble coro



Director

6 ubicación del coro a seis voces



Director

e Evaluación de cada uno de los módulos

Prueba formativa

Se harán pruebas preparatorias para medir el nivel de entendimiento o percepción técnica y académica del estudiante

Prueba sumativa

Se efectuarán pruebas parciales y semestrales con carácter

cuantitativo o evaluativo para definir si el estudiante aprueba o reprueba el curso dividido claramente en cuatro módulos



**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
Escuela de Musica

Material	Nueva Propuesta Programática	Duración	6 semanas	Horas	8
Asignatura	Conjunto Coral 260a	Objetivo General	Desarrollar la técnica vocal y la disonación rítmica, melódica y armónica con obras corales a 2 voces homofónicas y polifónicas		
Módulo N°	1				
Semestre	I				
Título	Aspectos Técnicos de la voz y la interpretación de la música coral latinoamericana a 2 voces	Profesor	Carmelo R. Moyano R		
		Cédula	8-452 539	Código	9110

OBJETIVOS ESPECÍFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Aprender la estructura y conformación del sistema vocal	1.1 Sistema vocal como instrumento	Trabajo N 1 1.1 Explicación del sistema vocal a.1 Aparato respiratorio a.2 Aparato de formación a.3 Aparato resonador
B) Aflojar los músculos corporales y faciales	1.2 Independencia en el movimiento de cada una de las partes del cuerpo	1.2 Relajamiento de los músculos del cuello, hombros y faciales mediante ejercicios prácticos
C) Aprender la técnica de respiración	2.1 Respiración costo abdominal a.1 sin apoyo a.2 con apoyo	2.1 Trabajo respiratorio a.1 Inspirar y exhalar sin el apoyo diafragmático a.2 Inspirar y exhalar con el apoyo diafragmático
D) Dominar la dicción	3.1 Estudio y vocalización consonantes B D M con la combinación de las vocales	3.1 Trabajo de vocalización con escalas ascendente y descendente en forma cromática
E) Cantar correctamente el repertorio coral polifónico a 2 voces	4.1 Obra coral a 2 voces, folklore costarricense <u>Café Dulce</u> Arreglos Rodolfo F. Asencio 4.2 Obra coral 2 voces folklore nicaraguense Palomita Guasiruca. Arreglo Rodolfo Asencio	4.1 Trabajo rítmico y melódico de la primera vez. 4.2 Trabajo rítmico y melódico 2da. Vez. trabajo de disonación rítmica, armónica y melódica en ambas voces

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
<p>1.1. Prueba Formativa</p> <p>1.2. Prueba Sumativa</p> <p>    a.1. Práctica</p> <p>    a.2. Teórica</p> <p>1.3. Prueba sumativa práctica</p> <p>    a.1. Interpretación</p> <p>    a.2. Dicción</p> <p>    a.3. Respiración</p> <p>    a.4. Ritmo</p> <p>    a.5. Afinación</p> <p>    a.6. Disociación</p> <p>    a.7. Trabajo en grupo</p>	<p>a. Educación de la Voz. Margarita Fernández Grez.</p> <p>b. Concone. Libro Técnico de Canto. Editorial Ricordi, 1986.</p> <p>c. Partituras. Repertorio Coral Latinoamericano. <u>Caña Dulce</u>. Folklore costarricense <u>Palomita Quasiruca</u>. Folklore Nicaragüense. Arreglo: Rodolfo Ascencio.</p>

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 260a  
**Módulo N°:** 2  
**Semestre:** 1  
**Título:** La Técnica Vocal y la Interpretación de la Música coral latinoamericana homofónica y polifónica a 2 y 3 voces

**Duración:** 6 semanas      **Horas:** 8  
**Objetivo General:** Ampliar el desarrollo de la técnica vocal y la disociación melódica, rítmica y armónica con obras polifónicas dos y tres voces.  
**Profesor:** Camelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539      **Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Laxar los músculos del cuello hombros y cara	1.1. Relajamiento corporal, facial. a.1 Relajación del cuello a.2 Relajación de los hombros a.3. Relajación de la cara	1.1. Movimiento del cuello hacia los lados. 1.2. Movimiento de los hombros atrás y hacia delante. 1.3. Movimiento de la mandíbula superior e inferior exageradamente, logrando el movimiento de los músculos faciales.
B) Dominar la respiración costo abdominal	2.1. Relajamiento Respiratorio. a.1. Inspiración a.2. Bloqueo del aire a.3. Espiración	2.1. Se toma aire por la nariz y por la boca de manera amplia, profunda, silenciosa y rápida. 2.2. Retención del aire y mantener la caja torácica distendida y el bajo vientre firme. 2.3. Los estudiantes deberán espirar de manera lenta y controlada manteniendo la caja torácica dilatada y el bajo vientre firme.
C) Entonar correctamente obras corales polifónicas latinoamericanas.	3.1. Obra coral 2 voces anónimas estilo polifónico en el Portal de Belén. 3.2. Obra coral 3 voces del folklore chileno (anónimo) En que nos parecemos.	3.1. Trabajo rítmico y melódico, de la 1era., 2da., voz 3.2. Trabajo rítmico y melódico de la 1era., 2da y 3ra. Voz, trabajo grupal del estudiante en ambas obras corales en forma grupal o sea armónica.

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
<p>1.1. Prueba formativa práctica.</p>	<p>a. Educación de la Voz. Prof. Margarita Fernández Grez. Ediciones musicales Inter Universidad de Chile.</p> <p>b. Concone Libro Técnico del canto.</p>
<p>1.2. Prueba sumativa práctica</p> <p>a.1. Interpretación</p> <p>a.2. Dicción</p> <p>a.3. Respiración</p> <p>a.4. Ritmo</p> <p>a.5. Afinación</p> <p>a.6. Disociación</p> <p>a.7. Trabajo en Grupo</p>	<p>c. Partituras del repertorio coral latinoamericano.</p> <p>1.1. En el portal de Belén anónimos a 2 voces.</p> <p>1.2. En que nos parecemos. Folklore Chileno anónimo a 3 voces.</p>

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 260a  
**Módulo N°:** 3  
**Semestre:** 1

**Duración:** 4 semanas

**Horas:** 8

**Objetivo General:** Profundizar desarrollo de la técnica vocal y la disociación, melódica, rítmica y armónica con obra coral del Renacimiento a 2 voces.

**Título:** Proyección de la Voz y la Interpretación de la música coral Polifónica del Renacimiento a 2 voces

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.

**Cédula:** 8-452-539

**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Suavizar los músculos, cuello, hombro y cara.	1.1. Relajamiento corporal facial. a.1. Relajación del cuello a.2. Relajación de los hombros a.3. Relajación de la cara.	1.1. Rotación del cuello en forma circular lentamente. 1.2. Movimientos de los hombros hacia atrás y adelante en forma separada.
B) Dominar la respiración costo abdominal.	2.1. Reacción muscular puntual en el diafragma y el bajo vientre. b.1. Sin aire b.2. Con aire	2.1. Reacción puntual sin respirar, sin brusquedad, el bajo vientre funcionará al estímulo. 2.2. Reacción muscular puntual del bajo vientre, con aire al estímulo pedido, sintiendo gran expansión.
C) Dominar la entonación con las consonantes explosivas.	3.1. Estudio de las consonantes B.P.M.L.D.N.T. y su combinación con las vocales.	3.1. Ejercicio sonoros iniciando con las consonantes explosivas P.N.M. combinándolas con las vocales. 3.2. Ejercicio sonoros con las consonantes L.D.N.T. y su combinación con las vocales.
D) Dominar las vocalizaciones con la sílaba mu y mo.	4.1. Vocalizaciones con las sílabas mu-mo en diferentes alturas tonales.	4.1. Ejercicios de vocalización la sílabas mu-mo con notas largas en forma ascendente y descendente.

Continuación....Módulo N°3. 260a

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
E) Interpretar correctamente el estilo coral del Renacimiento mediante obras corales a 2 voces.	5.1. Obra coral del Renacimiento a dos voces. "Puer natus in Bethlem" Michael Petronius.	5.1. Trabajo práctico rítmico y melódico de la primera voz. Práctica individual. 5.2. Trabajo Práctico, rítmico y melódico de la segunda voz. Práctica individual. 5.3. Trabajo práctico de disociación armónica con la combinación de la primera y segunda voz. Práctica grupal.

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba formativa práctica.	a. Educación de la Voz. Prof. Margarita Fernández Grez. Ediciones Musicales Inter Universidad de Chile, 1992.
	b. Libro Concone. Técnica del Canto.
1.2. Prueba Formativa Práctica.	c. Partitura coral del Repertorio Universal, _Puernatus in Bethelern Michael Petrorius.
1.3. Prueba Sumativa Prácticas. Parámetros a Evaluar:	
a.1. Interpretación.	
a.2. Dicción	
a.3. Respiración	
a.4. Ritmo	
a.5. Afinación	
a.6. Disociación	
a.7. Trabajo en grupo.	

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 260b  
**Módulo N°:** 1  
**Semestre:** II  
**Título:** La Técnica Vocal e interpretación de la música coral  
a 3 voces homofónicas del Folklore Guatemalteco.

**Duración:** 4 semanas **Horas:** 12  
**Objetivo General:** Desarrollar la Técnica Vocal y la disociación rítmica, melódica y armónica con obras corales a 3 voces homofónicas del folklore guatemalteco.  
**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539 **Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Profundizar el trabajo de relajamiento corporal, respiratorio, facial.	1.1. Relajamiento corporal, facial. a.1. Relajamiento del cuello a.2. Relajamiento de los hombros a.3. Relajación músculo faciales. a.4. Relajación respiratorio	1.1. Movimiento preparatorio de cuello hacia el frente, lado y atrás. 1.2. Movimiento de los hombros hacia atrás y hacia adelante en forma individual. 1.3. Movimiento de la mandíbula superior e inferior simultánea e individualmente buscando independencia. 1.4. Inspirar y espirar el aire en forma lenta utilizando la respiración corto abdominal.
B) Adquirir la técnica vocal con el trabajo N°1 de resonancia y vocalización.	2.1. Resonancia y vocalización Trabajo N°1: a.1. Resonancia con la consonante <u>m</u> utilizando el intervalo de segunda. a.2. Resonancia con la consonante <u>n</u> utilizando el intervalo de segunda. a.3. Vocalización con las sílabas mu, pa, bo, un.	2.1. Trabajo de resonancia con el estudiante utilizando la consonante m entonando los intervalos de 2da. mayores y menores. 2.2. Trabajo de resonancia con el estudiante utilizando la consonante n cantando los intervalos de 2da. mayores y menores. 2.3. Trabajo de vocalización con el estudiante utilizando las vocales u-o en intervalos de 2da. mayor y menor.



Continuación....Módulo Nº1 . 260B.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
C) Interpretar correctamente la obra coral homofónica a 3 voces Morenita de mi tierra (Roberto Valle G.)	<p>3.1. Obra coral homofónica a tres voces del folklore guatemalteco. "<u>Morenita de Mi Tierra</u>" de Robert A. Valle G.</p> <p>a.1. Análisis e interpretación 1ra. voz.</p> <p>a.2. Análisis e interpretación 2da. voz.</p> <p>a.3. Análisis e interpretación 3ra. voz.</p>	<p>2.4. Trabajo de vocalización con el estudiante utilizando las consonantes mu, pa, bo, un en intervalos de 2da. mayores y menores.</p> <p>3.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral morenita de mi tierra en forma lenta, con clara articulación y respiración.</p> <p>3.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral morenita de mi tierra en forma lenta, con clara articulación y respiración.</p> <p>3.3. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera voz de la obra coral morenita de mi tierra. En forma lenta, con clara articulación y respiración.</p>

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba formativa práctica	a. Margarita Fernández Grez, Educación de la Voz. Inter Universidad de Chile. Edición 1993.
2.1. Prueba formativa práctica.	b. Concone libro Técnica del canto. Editorial Ricord, 1986. b.1. Margarita Fernández Grez, Educación de la Voz, Universidad de Chile, Inter Edición, 1993.
3.1. Prueba Sumativa práctica a. interpretación b. dicción c. respiración d. ritmo e. afinación f. disociación g. trabajo en grupo	c. Partitura coral homofónica del Folklore Guatemalteco. <u>"Morenita de mi Tierra"</u> . De: Roberto A. Valdes G.

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 260b  
**Módulo N°:** 2  
**Semestre:** II

**Duración:** 4 semanas      **Horas:** 12  
**Objetivo General:** Dominar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la homofónica a 3 voces del folklore venezolano.

**Título:** La Técnica Vocal e interpretación de la música coral homofónicas a 3 voces del folklore venezolano.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539      **Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Ejercitar técnica vocal mediante el Trabajo N°2 de resonancia y vocalización.	1.1. Resonancia y vocalización trabajo N°2. a.1. Resonancia con la consonante m y n legato y staccato. a.2. Vocalización con las consonantes m y n en forma legato y staccato. a.3. Vocalización con la vocal u en forma legato y staccato.	1.1. Trabaje la resonancia con el estudiante utilizando las consonantes m y n en intervalos de 3ra. Mayor y menor en forma staccato y legato. 1.2. Trabaje la vocalización con el estudiante utilizando las consonantes m y n en forma staccato y legato. 1.3. Trabaje la vocalización con el estudiante utilizando la vocal u en forma legato y staccato en intervalos de 3ra. mayores y menores.
B) Aprender correctamente la interpretación de la obra coral homofónica a 3 voces <u>La Mónica Pérez</u> Modesta Bor.	2.1. Obra coral homofónica a 3 voces del Folklore venezolano (joropo). <u>"La Mónica Pérez"</u> Modesta Bor. a.1. Análisis e interpretación 1ra voz. a.2. Análisis e interpretación 2da voz. a.3. Análisis e interpretación 3ra. voz. a.4. Análisis armónico e interpretación a nivel grupal.	2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral, homofónica <u>"La Mónica Pérez"</u> Modesta Bor. Folklore Venezolano (joropo) 2.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral homofónica <u>"La Mónica Pérez"</u> Modesta Bor. Folklore venezolano (joropo) 2.3. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera voz de de la obra coral homofónica a tres voces <u>"La Mónica</u>



EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba formativa práctica	a. Gabriel Vivos. Formación de Coros. Editorial Santillana, 1985. b. Concone libro técnico del Canto. Editorial Ricordi 1986. c. Margarita Fernández Grez. Educación de La Voz. Universidad de Chile. Intern Edición 1993.
2.1. Prueba sumativa práctica a. interpretación b. dicción c. respiración d. ritmo e. afinación f. disociación g. trabajo en grupo	a. Partitura coral homofónica del Folklore venezolano (joropo). <u>La Mónica Pérez</u> . De: <u>Modesta Bor</u> .  b. Partitura coral homofónica del Folklore venezolano (joropo). <u>La Mónica Pérez</u> . De: <u>Modesta Bor</u> .

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 260b  
**Módulo N°:** 3  
**Semestre:** II  
**Título:** La Técnica Vocal e interpretación de la música coral homofónica a 3 voces del repertorio español.

**Duración:** 4 semanas **Horas:** 12  
**Objetivo General:** Desarrollar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra homofónica a 3 voces del repertorio español Si la nieve resbala, tradicional anónimo.  
**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539 **Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Aprender la técnica vocal mediante el trabajo N°3 de resonancia y vocalización	1.1. Resonancia y vocalización trabajo N°3. a.1. Resonancia con la consonante V en intervalo de 4ta. Justa. a.2. Vocalización con las sílabas fa, fe, fi, fo, fu, va, ve, vi, vo y vu en intervalo de 4ta justa en legato y staccato	1.1. Trabaje la resonancia con el estudiante utilizando la consonante V en intervalo de 4ta justa en forma legato y staccato. 1.2. Ejercite al estudiante con la vocalización utilizando las sílabas fa, fe, fi, fo, fu, va, ve, vi, vo y vu con intervalos de 4ta justa en forma legato y staccato
B) Interpretar correctamente la obra coral homofónica a 3 voces "Si la nieve resbala" (anónimo) Repertorio Español.	2.1. Obra coral homofónica a 3 voces repertorio español "Si la Nieve Resbala" (Anónimo) a.1. Análisis e interpretación 1era. voz. a.2. Análisis e interpretación 2da. voz. a.3. Análisis e interpretación 3ra. voz. a.4. Análisis armónico e interpretación general.	2.1. Dirija y enseñe rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral homofónica "Si la Nieve Resbala" anónimo, repertorio español. 2.2. Dirija y enseñe rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral homofónica "Si la Nieve Resbala", (anónimo) repertorio español. 2.3. Dirija y enseñe rítmica y melódicamente la tercera voz de la obra coral homofónica "Si la nieve resbala" (anónimo) repertorio español. 2.4. Analice y trabaje armónicamente la obra coral homofónica a 3 voces "Si la Nieve Resbala" (anónimo) repertorio español.

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba formativa práctica.	<p>a. Gabriel Vivos. Formación de Coros. Editorial Santillana, 1985.</p> <p>b. Concone libro Técnico del Canto. Editorial Ricordi 1986.</p> <p>c. Margarita Fernández Grez, Educación de La Voz. Universidad de Chile Intern Edición 1993.</p>
2.1. Prueba sumativa práctica	<p>d. Cora cora del Repertorio español a tres voces Si la uirve resbala. Anónimo.</p>
<p>a. interpretación</p> <p>b. dicción</p> <p>c. respiración</p> <p>d. ritmo</p> <p>e. afinación</p> <p>f. trabajo en grupo</p>	

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática

**Duración:** 4 semanas

**Horas:** 12

**Asignatura:** Conjunto Coral 260b

**Objetivo General:** Desarrollar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral polifónica "Mas vale trocar" Juan de la Encina del Renacimiento español

**Módulo N°:** 4

**Semestre:** II

**Título:** La Técnica Vocal e interpretación de la música coral del Renacimiento Español a 4 voces y los cánones de 2 a 5 voces de variados estilos.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.

**Cédula:** 8-452-539

**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Practicar la técnica vocal mediante el ejercicio N°4 de resonancia y vocalización.	1.1. Resonancia y vocalización basado en el ejercicio N°4. a.1. Resonancia con las consonantes n y m en intervalos de 5ta., 6ta., 7ma. a.2. Vocalización con las sílabas pa, pe, po, ta, te, ti, to, ma me mi, mo, mu utilizando intervalos de 5ya, 6ta., 7ma.	1.1. Trabaje la Resonancia con el estudiante utilizando la consonantes n y m entooando la escala hasta el intervalo 5ta., 6ta., 7ma. 1.2. Ejercite al estudiante con ejercicios de vocalización utilizando las sílabas pa, pe, po, ta, te, ti, to- ma, me, mi, mo, mu- entonando la escala hasta los intervalos de 5ta., 6ta., 7ma.
B) Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4 voces <u>mas vale trocar</u> de Juan de la Encina del Renacimiento español.	2.1. Obra Coral Polifónica a 4 voces del Renacimiento Español " <u>Mas vale trocar</u> " Juan de la Encina. a.1. Análisis e interpretación 1ra. voz. a.2. Análisis e interpretación 2da. voz. a.3. Análisis e interpretación 3ra. voz. a.4. Análisis e interpretación 4ta. voz. a.5. Análisis armónico e interpretación general.	2.1. Dirija y enseñe rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral polifónica <u>Mas Vale Trocar</u> (Juan de la Encina) 2.2. Dirija y enseñe rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral polifónica " <u>Más Vale Trocar</u> " (Juan de la Encina) 2.3. Dirija y enseñe rítmica y melódicamente la 3ra. voz de la obra coral polifónica " <u>Mas vale trocar</u> " (Juan del Encina) 2.4. Dirija y enseñe rítmica y melódicamente la 4ta. voz de la obra coral " <u>Mas Vale Trocar</u> " (Juan de al Encina) 2.5. Analice y trabaje armónicamente la obra coral polifónica a 4 voces <u>mas vale trocar</u> (Juan de la Encina)



Continuación....Módulo N°4. 260B.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
C) Cantar con precisión técnica, el canon con temas de exaltación a la música y pedagógicos de 2 a 5 voces.	3.1. El Canon a.1. Canones de exaltación a la música. a.2. Canones de contenido pedagógicos.	3.1. Analizarán e interpretarán los diferentes tipos de canon.

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Formativa práctica	<p>a. Margarita Fernández Grez. Educación de la Voz. Universidad de Chile. Intern Edición 1993.</p> <p>b. Gabriel Vivos. Formación de Coros. Editorial Santillano, 1985.</p> <p>c. Concone Libro Técnico del Canto. Editorial Ricordi,</p>
<p>2.1. Prueba Sumativa Práctica.</p> <p>a) Interpretación</p> <p>b) Dicción</p> <p>c) Respiración</p> <p>d) Afinación</p> <p>e) Disonación</p> <p>f) Ritmo</p> <p>g) Trabajo en grupo</p>	<p>d. Obra coral Polifónica a 4 voces del Renacimiento Español. <u>Mas Vale trocar</u>. Juan de la Encina.</p>

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática

**Asignatura:** Conjunto Coral 360a

**Módulo N°:** 1

**Semestre:** I

**Título:** Desarrollo de la técnica vocal y la interpretación de las obras corales polifónicas a 3 y 4 voces.

**Duración:** 4 semanas

**Horas:** 12

**Objetivo General:** Dominar la técnica vocal, la disociación rítmica, melódica y armónica mediante la correcta interpretación de obras corales del repertorio polifónico a 3 y 4 voces.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.

**Cédula:** 8-452-539

**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Adquirir la técnica vocal del trabajo N°1 práctico de Resonancia y Vocalización con staccato, tresillos y células rítmicas binarias.	1.1. Técnica vocal (trabajo N°1) a.1. Ejercicio de respiración. a.2. Emisión con m. a.3. Vocalizar con staccato. a.4. Vocalización con ritmo de tresillos y corcheas.	1.1. Inspire profundamente, sostenga y espirar con apoyo lentamente. 1.2. Con la boca cerrada emitir un sonido con la consonante m. 1.3. Vocalice con las sílabas ma, me con staccato en forma ascendente y descendente. 1.4. Vocalice con el ritmo de tresillos y corchea utilizando fonemas como pra, pre, pri, pro en forma ascendente.
B) Interpretar correctamente la obra coral polifónica a tres voces Río Feliz. Folklore Venezolano.	2.1. Obra coral a 3 voces folklore venezolano estilo polifónico.	2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral Río Feliz en forma lenta, con clara articulación y respiración. 2.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral Río Feliz, en forma lenta, con clara articulación y respiración. 2.3. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera voz de la obra coral Río Feliz, en forma lenta, con clara articulación y respiración.

Continuación....Módulo N°1 . 360A.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
C) Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4 voces Kyrie I de la misa "se la face ay pale" de Guillaume Dufay (1400-1474).	3.1. Obra coral a 3 voces folklore venezolano estilo polifónico.	<p>2.4. Realice un ensayo con las tres voces simultáneas, utilizando todo el grupo coral dividido en 3 voces.</p> <p>3.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral Kyrie I de la Misa "se la face ay pale" en forma lenta, con clara articulación y respiración.</p> <p>3.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral Kyrie I de la Misa "se la face ay pale", en forma lenta, con clara articulación y respiración.</p> <p>3.3. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la 3era. voz de la obra coral Kyrie I de la Misa "se la face ay pale", en forma lenta, con clara articulación y respiración.</p> <p>3.4. Realice un ensayo con las cuatro voces simultáneamente.</p>
D) Dominar la interpretación de cada una de las voces estudiadas de acuerdo a su dificultad.	4.1. Trabajo interpretativo de cada una de las voces en forma independiente.	

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba formativa.	a. Educación de la voz. Profesora Margarita Fernández Grez, Ediciones Musicales Intem. b. Formación de coros. Gabriel Vivos. Editorial Santillano, 1992. c. Concone libro técnico de Canto. Editorial Ricordi, 1986.
2.1. Prueba sumativa práctica. a. Interpretación. b. Dicción. c. Respiración d. Ritmo e. Afinación f. Disociación g. Trabajo en grupo.	d. Partitura coral polifónica, Folklore venezolano. Estilo Polifónico <u>Río Feliz</u> . Autor: Juan Ramón Jiménez. Compositor: Raimundo Pereira.

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 360a  
**Módulo N°:** 2  
**Semestre:** I  
**Título:** Desarrollo de los aspectos interpretativos de la obra coral polifónica basado en los ritmos cunas y obras del Renacimiento de la Esc. Franco Flamenca  
**Duración:** 4 semanas  
**Horas:** 12  
**Objetivo General:** Desarrollar los aspectos técnicos del canto y el estilo interpretativo de la obra coral correspondiente al folklore cuna Panameño y las obras corales del Renacimiento correspondiente a la Esc. Franco Flamenca  
**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539  
**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Profundizar la técnica vocal del trabajo N°2.	1.1. Técnica vocal Trabajo N°2. a.1. Ejercicios preparatorios de respiración. a.2. Vocalizar con las consonantes p y n. a.3. Combinación, consonantes p y n a.4. Combinación de efectos staccato y legato.	1.1. Acostados respirar, sostener y expirar el aire sin apoyo y con apoyo. 1.2. Vocalice con las consonantes p y n combinándolas con las vocales en escala ascendentes y descendentes. 1.3. Vocalice con las sílabas pa, pe, pi, po, pu, na, ne, ni, ao, nu con staccatto en escala ascendente y descendente. 1.4. Vocalice con las sílabas antes mencionadas con efectos staccatto y legato.
B) Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4 voces. "Machi o lo Kamutule" Folklore Panameño Cuna.	2.1. Obra coral a 4 voces. Folklore Panameño Región Cuna. Estilo Polifónico. "Machi o lo Kamutule". Letra y Música. George Colbourne.	2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral "Machi o lo Kamutule". Tomando en cuenta: La Articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo. 2.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral "Machi o lo Kamutule" Tomando en cuenta La articulación

Continuación....Módulo N°2. 360A.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
		<p>La dicción La interpretación La afinación El ritmo</p> <p>2.3 Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera voz de la obra coral <u>Machi o lo Kamutule</u>. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo</p> <p>2.4. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la cuarta voz de la obra coral. <u>Machi o lo Kamutule</u>. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo.</p> <p>2.5. Realice un ensayo con las cuatro voces simultáneas utilizando todo el grupo coral.</p>
C) Analizar e interpretar la obra coral del Renacimiento Pourquoi non del compositor Pierre de la Rue.	3.1. Obra coral a 4 voces del Renacimiento de la Escuela Franco Flamenca. Chanson titulada Pourquoi non del compositor Pierre de la Rue. (1460-1518)	<p>3.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral <u>"Pourquoy non"</u>. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación</p>

Continuación....Módulo N°2 . 360A.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
		<p>La afinación El ritmo</p> <p>3.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la obra coral "<u>Pourquoy non</u>" Tomando en cuenta La articulación La dicción La interpretación La afinación El ritmo</p> <p>3.3 Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera voz de la obra coral <u>Pourquoy non</u>. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo</p> <p>3.4. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la cuarta voz de la obra coral. <u>Pourquoy non</u> : Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo.</p> <p>3.5. Realice un ensayo con las cuatro voces simultáneas utilizando todo el grupo coral.</p>



EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Formativa	a. Educación de la Voz. Prof. Margarita Fernández Gress. Ediciones musicales Intern. b. Formación de coros. Gabriel Vivos. Editorial Santillana de 1992. c. Concone. Libro Técnico del canto. Editorial Ricordi. 1986.
2.1. Prueba Sumativa Práctica a.1. Interpretación a.2. Dicción a.3. Respiración a.4. Ritmo a.5. Afinación a.6. Disonación a.7. Trabajo en grupo.	d. Partitura coral panameña. Repertorio cuna, Machi o lo Kamotulo. Letra y Música George Colbourne.

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
Escuela de Música

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 360a  
**Módulo N°:** 3  
**Semestre:** I

**Duración:** 4 semanas **Horas:** 12  
**Objetivo General:** Dominar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral polifónica basado en el ritmo calipso y la obra coral del Renacimiento Quam Pulchri sunt estilo polifónico.

**Título** Desarrollo de los aspectos interpretativos de la obra coral polifónica basado en el ritmo folklore negroide panameño, y el Motete estilo coral del Renacimiento.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.

**Cédula:** 8-452-539

**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Aprender la técnica vocal basado en el trabajo N° 3 del módulo N° 3	1.1. Técnica vocal trabajo N°3. a.1. Ejercicio preparatorio de respiración. a.2. Vocalizar con sílabas variadas desde la tónica hasta el quinto grado. a.3. Vocalizos con intervalos de tercera y cuarta. a.4. Vocalizar basados en la escala diatónica. a.5. Vocalizos a dos voces con intervalos de tercera.	1.1. Tomaremos aire mediante una respiración profunda para luego exalar el aire con el apoyo diafragmático, tomando el tiempo. 1.2. Vocalice con las sílabas, mu, du, no, lu con escala ascendente y descendente hasta el cuarto grado. 1.3. Vocalice con las sílabas mu, du, mo, lu. Con escala ascendente y descendente hasta el cuarto grado. 1.4. Vocalice con las sílabas, mu, du, mo, lu, utilizando intervalos de tercera y cuarta. 1.5. Vocalice con las sílabas mu, du, mo, lu empleando la escala diatónica con efecto de staccato. 1.6. Vocalice a dos voces con las sílabas mu, du, mo, lu con intervalos de 3era. simultáneamente dividiendo el grupo en A y B.
B) Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4 voces Folklore Negroide Panameño "Blessed be God"	2.1. Obra coral a 4 voces Folklore Negroide Panameño. Estilo Polifónico " <u>Blessed Be God</u> ". Letra y Música: George Colthoun.	2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral. " <u>Blessed be God</u> ". Tomando en cuenta: La articulación

Continuación....Módulo N°3 . 360A.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
C) Analizar e interpretar correctamente la obra coral del Renacimiento Quam pulchri sunt estilo polifónico.	3.1. Obra coral a 4 voces del Renacimiento llamada Quam pulchri sunt del compositor español Tomas Luis de Victoria.	<p>La respiración  La dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo</p> <p>2.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la Obra coral <u>Blessed be God</u>. Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo.</p> <p>2.3. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera y cuarta voz de la obra coral <u>Blesses be God</u>. Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La dicción  La interpretación  El ritmo.</p> <p>2.4. Realice un ensayo con las cuatro voces en forma simultánea utilizando el grupo coral.</p> <p>3.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la primera voz de la obra coral. "<u>Quam pulchri sunt</u>".  Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La dicción  La interpretación</p>

Continuación....Módulo N°3. 360A.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
		<p>La afinación El ritmo</p> <p>3.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la segunda voz de la Obra coral "<u>Quam pulchri sunt</u>". Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo.</p> <p>3.3. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera y cuarta voz de la obra coral "<u>Quam pulchri sunt</u>". Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación El ritmo.</p> <p>3.4. Realice un ensayo con las cuatro voces en forma simultánea utilizando el grupo coral.</p>

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Formativa	<p>a. Educación de la voz. Prof. Margarita Fernández Gress. Ediciones Musicales Intern.</p> <p>b. Formación de Coros. Gabriel Vivos, Editorial, Santillana, 1992.</p> <p>c. Concone. Libro técnico de canto. Editorial Ricordi, 1986.</p>
<p>2.1. Prueba Sumativa Práctica:</p> <p>a.1. Interpretación</p> <p>a.2. Dicción</p> <p>a.3. Respiración</p> <p>a.4. Ritmo</p> <p>a.5. Afinación</p> <p>a.6. Disociación</p> <p>a.7. Trabajo en Grupo</p>	<p>d. Partitura coral. Folklore negroide panameño. Estilo polifónico Blessed be God. Letra y Música George Coulbourne</p>

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática

**Asignatura:** Conjunto Coral 360a

**Módulo N°:** 4

**Semestre:** 1

**Título:** Orientación de los aspectos interpretativos de la Música coral del Renacimiento.

**Duración:** 4 semanas

**Horas:** 12

**Objetivo General:** Desarrollar elementos de la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral del renacimiento estilo homofónico.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.

**Cédula:** 8-452-539

**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Aprender la técnica vocal del trabajo N°4.	1.1. Técnica vocal trabajo N°4. a.1. Ejercicios faciales y respiración a.2. Vocalizar con sílabas con escalas desde la tónica hasta el 5to. grado. a.3. Vocalizar con intervalos de quinta a 2 voces. a.4. Vocalizar con ritmos de tresillos con efecto de staccato.	1.1. Analice ejercicios faciales con movimientos exagerados, masticando, o moviendo las mandíbulas superior o inferior hacia arriba y abajo, respire profundamente y con el apoyo diafragmático espire lentamente. 1.2. Vocalice con las sílabas mu, mo, mi, mo, ma en forma ascendente con escala desde la tónica hasta el quinto grado. 1.3. Vocalice con las sílabas, nu, no, ni, no, ma utilizando intervalos de quinta a dos voces. 1.4. Vocalice con las sílabas, nu, no, ni, na, ma utilizando escala diatónica con ritmo de tresillos con efecto de staccato.
B) Interpretar correctamente la obra coral homofónica a 4 voces, El Motete titulado Ave María del compositor franco flamenco Jacobo Arcadelt.	2.1. Obra coral a 4 voces del Repertorio Universal del Renacimiento, <u>Ave María</u> , (Jacobo Arcadelt 1515-1560). <u>Estilo Homofónico</u>	2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente, la primera y segunda voz de la obra coral <u>Ave María</u> de Jacobo Arcadelt. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo

Continuación....Módulo N°4. 360A.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
		<p>2.2. Analice y Trabaje rítmica y melódicamente, la tercera y cuarta voz de la obra coral <u>Ave María</u> de Jacobo Arcadelt. Tomando en cuenta:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>La articulación</li> <li>La respiración</li> <li>La dicción</li> <li>La interpretación</li> <li>La afinación</li> <li>El ritmo.</li> </ul> <p>2.3. Realice un ensayo a nivel coral utilizando el grupo dividido en cuatro voces, 1era, 2da, 3era, y 4ta. voz.</p>
<p>C) Analizar e interpretar correctamente la Chanson francesa titulada Bon Jour non coeur, del compositor franco flamenco Oriando di Lasso.</p>	<p>3.1. Chanson francés obra coral a 4 voces llamada Bon Jour non coeur del compositor Oriando di Lasso.</p>	<p>3.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente, la primera y segunda voz de la obra coral Bon Jour non coeur de Oriando di Lasso. Tomando en cuenta:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>La articulación</li> <li>La respiración</li> <li>La dicción</li> <li>La interpretación</li> <li>La afinación</li> <li>El ritmo</li> </ul> <p>3.2. Analice y Trabaje rítmica y melódicamente, la tercera y cuarta voz de la obra coral Bon Jour non coeur de Oriando di Lasso. Tomando en cuenta:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>La articulación</li> <li>La respiración</li> <li>La dicción</li> </ul>

Continuación....Módulo N°4, 360A.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
		La interpretación La afinación El ritmo. 3.3. Realice un ensayo a nivel coral utilizando el grupo dividido en cuatro voces, 1era, 2da, 3era, y 4ta. voz.



EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Formativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Educación de la Voz. Prof. Magarita Fernández Gress. Ediciones Musicales Intern.</li> <li>b. Formación de Coros. Gabriel Vivos. Editorial Santillana, 1992.</li> <li>c. Concone. Libro Técnico del Canto. Editorial, Ricordi, 1986.</li> </ul>
2.1. Prueba Sumativa Práctica. <ul style="list-style-type: none"> <li>a.1. Interpretación</li> <li>a.2. Dicción</li> <li>a.3. Respiración</li> <li>a.4. Ritmo</li> <li>a.5. Afinación</li> <li>a.6. Disociación</li> <li>a.7. Trabajo en grupo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>d. Partitura Coral. Renacimiento Estilo Homofónico Ave María de Jacobo Arcadelt (1515-1560).</li> </ul>

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
 Escuela de Música

**Material:** Nueva Propuesta Programática

**Asignatura:** Conjunto Coral 360b

**Módulo N°:** I

**Semestre:** II

**Título:** Orientación de los aspectos interpretativos de la música coral del período romántico.

**Duración:** 4 semanas

**Horas:** 12

**Objetivo General:** Desarrollar la técnica vocal y el estilo interpretativo de la obra coral del período romántico, estilo homofónico.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.

**Cédula:** 8-452-539

**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Aprender la técnica vocal del trabajo N°1 preparatorio correspondiente al primer módulo.	1.1. Técnica vocal trabajo N°1, preparatorio. a.1. Ejercicios faciales y respiración. a.2. Vocalizos con diferentes sílabas, con la escala diatónica con los matices variados. a.3. Vocalizos con diferentes sílabas, con la escala hasta una sexta, con ritmo variados. a.4. Vocalizos a 2 voces en intervalos de sexta.	1.1. Realice ejercicios faciales con el movimiento de la mandíbula superior dejando la mandíbula inferior estática, respire profundamente y deje salir el aire en lapsos cortos apoyando con el diafragma. 1.2. Vocalice con las sílabas para, pre, pri, ma, me, mi, no, nu, ni, ne utilizando la escala diatónica en forma ascendente, agregando los diferentes matices Pa F, de Fa P, solo F, solo P. 1.3. Vocalice con las sílabas lu, la, ma, me, mi, hasta el intervalo de sexta, con ritmo de tresillo, s corcheas, semicorcheas, negras. 1.4. Vocalice con las sílabas ma, me, mi, no, ne, a dos voces con intervalos de sexta.
B) Interpretar correctamente la obra coral a 4 voces. Sommerlied op. 146 N°4. Robert Schumann. Período Romántico. Estilo Homofónico.	2.1. Obra coral a 4 voces del Repertorio Universal Período Romántico. Sommerlied op. 146, N°4. (canto del estío). Robert Schumann, Poesía de Fr. Rückert, Estilo Homofónico.	2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente, la primera y segunda voz de la obra coral Sommerlied op. 146, N°4. (Canto del estío). De Robert Schumann. Poesía de Fr. Rückert. Tomando en cuenta. La articulación.

Continuación....Módulo Nº1 . 360B.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
		<p>La respiración  La dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo</p> <p>2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera y cuarta voz de la obra coral <u>Sommerlied op. 146, Nº4, Robert Schumann</u>. Tomando en cuenta:</p> <p>La articulación  La respiración  La dicción  La interpretación  La afinación  El Ritmo.</p> <p>Realice un ensayo a nivel coral dividiendo el grupo en 4 voces que cantarán simultáneamente.</p>

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Sumativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Educación de la Voz. Prof. Margarita Fernández Grez. Ediciones Musicales Intern.</li> <li>b. Formación de coros. Gabriel Vivos. Editorial Santillana, 1992.</li> <li>c. Concone. Libro Técnico del canto. Editorial Ricordi, 1986.</li> <li>d. Partitura Coral. Sommerlied Op. 146. N°4, (Canto del estío). Robert Schumann. Poseis de Fr Fückert, Estilo homofónico.</li> </ul>
2.2. Prueba Sumativa Práctica.	
<ul style="list-style-type: none"> <li>a.1. Interpretación</li> <li>a.2. Dicción</li> <li>a.3. Respiración</li> <li>a.4. Ritmo</li> <li>a.5. Afinación</li> <li>a.6. Disociación</li> <li>a.7. Trabajo en Grupo.</li> </ul>	

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 360b  
**Módulo N°:** 2  
**Semestre:** II

**Duración:** 4 semanas      **Horas:** 12  
**Objetivo General:** Desarrollar la técnica vocal, orientar el estilo interpretativo de las obras corales homofónico del folklore panameño y del renacimiento italiano.  
**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539      **Código:** 9110

**Título:** Orientación de los aspectos interpretativo, estilísticos de la música coral homofónica del folklore panameño y la interpretación de de las obras corales del Renacimiento.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Asimilar la técnica vocal del trabajo N°2. Preparatorio.	1.1. Técnica vocal trabajo N°2, preparatorio. a.1. Ejercicios faciales y respiratorios. a.2. Vocalizos con staccato o nota picadas. a.3. Vocalizos con staccato a dos y tres voces.	1.1. Realice ejercicios faciales maticando exageradamente con la boca cerrada y también dando la sensación del bostezo, realice la respiración costo abdominal. 1.2. Vocalice con la sílaba du, do, nu, po, pa utilizando el efecto de staccato hasta el intervalo de sexta mayor. 1.3. Vocalice con la sílaba blam, blem y utilizando el efecto de staccato a dos y tres voces en forma simultánea.
B) Interpretar correctamente la obra coral a 4 voces estilo homofónico, <u>Mi chola se va del Pueblo</u> . Autor: Víctor Vargas. Arreglo: Ignacio Serrano.	2.1. Obra coral a 4 voces homofónica del repertorio coral folklórico panameño <u>Mi chola se va del pueblo</u> . Autor: Víctor Vargas. Arreglo: Ignacio Serrano.	2.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente, la primera y segunda voz de la obra coral <u>Mi chola se va del pueblo</u> , Folklore Panameño, Estilo homofónico. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La interpretación La afinación El ritmo. 2.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera y cuarta voz de la obra coral <u>Mi Chola se va del pueblo</u> . Folklore Panameño

Continuación....Módulo N°2 . 360B.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
<p>C) Interpretar correctamente la obra coral del Renacimiento In un Boschetto de Luca Marenzio.</p>	<p>3.1. In un Boschetto del Compositor Luca Marenzio. Renacimiento.</p>	<p>Estilo Homofónico. Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La Dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo.</p> <p>2.3. Realice un ensayo a nivel coral dividiendo el grupo en 4 voces que contarán simultáneamente.</p> <p>3.1. Analice y trabaje rítmica y melódicamente, la primera y segunda voz de la obra coral <u>In un Boschetto</u>, Renacimiento italiano, Estilo homofónico. Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La interpretación  La afinación  El ritmo.</p> <p>3.2. Analice y trabaje rítmica y melódicamente la tercera y cuarta voz de la obra coral <u>In un Boschetto</u>, Renacimiento italiano. Estilo o Homofónico. Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La Dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo.</p> <p>3.2 Realice un ensayo a nivel coral dividiendo el grupo en 4 voces que contarán simultáneamente</p>

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Formativa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Educación de la Voz. Prof. Margarita Fernández Gress. Ediciones Musicales Intem.</li> <li>b. Formación de coros. Gabriel Vivos. Editorial Santillana, 1992.</li> <li>c. Concone. Libro Técnico del canto. Editorial Ricordi, 1986.</li> </ul>
2.4. Prueba Sumativa Práctica. <ul style="list-style-type: none"> <li>a.1. Interpretación</li> <li>a.2. Dicción</li> <li>a.3. Respiración</li> <li>a.4. Ritmo</li> <li>a.5. Afinación</li> <li>a.6. Disociación</li> <li>a.7. Trabajo en Grupo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>d. Partitura Coral. Folklore Panameño. Mi Chola se va del Pueblo. Autor: Víctor Vargas. Arreglo: Ignacio Serrano.</li> <li>e. Partituras coral del Renacimiento italiano.</li> </ul>

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
Escuela de Música

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Conjunto Coral 360b  
**Módulo N°:** 3  
**Semestre:** II

**Duración:** 4 semanas **Horas:** 12  
**Objetivo General:** a) Profundizar la técnica vocal. b) Proporcionar el estilo interpretativo de la obra coral tradicional cubana a 5 voces y el Renacimiento italiano.

**Título:** Desarrollo de los aspectos interpretativos y estilísticos de la música tradicional cubana y el Renacimiento italiano.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539 **Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Aprender la técnica vocal del trabajo N°3 preparatorio.	1.1. Técnica vocal trabajo N°3, preparatorio. a.1. Ejercicios respiratorios. a.2. Vocalizos con legato. a.3. Vocalizos con legato a dos y tres voces notas largas.	1.1. Respire profundamente, apoye y exhale lentamente hasta agotar todo el aire. 1.2. Vocalice con las sílabas du, do, nu, po, pa, con legato en intervalos de sexta. 1.3. Vocalice con las sílabas blam, blem con legato a dos y tres voces en forma simultánea.
B) Interpretar correctamente la obra coral a cinco voces. <u>Duerme Negrito</u> . Tradicional cubano. Arreglo: Luis Craff. Recop.: Atahualpa Yupanqui.	2.1. Obra Coral a 5 voces homofónica del repertorio tradicional cubano. <u>Duerme Negrito</u> . Arreglo: Luis Craff. Recop.: Atahualpa Yupanqui.	2.1. Analice, trabaje e interprete rítmica y melódicamente la primera y segunda voz de la obra coral <u>Duerme Negrito</u> . Arreglo: Luis Craff. Recop.: Atahualpa Yupanqui. Estilo homofónico. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo. 2.2. Analice, trabaje e interprete rítmica y melódicamente la tercera, cuarta y quinta voz de la obra coral <u>Duerme Negrito</u> . Arreglo: Luis Craff. Recop.: Atahualpa Yupanqui. Estilo Homofónico. Tomando en cuenta:



Continuación....Módulo N°3 . 360B.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
<p>C) Cantar correctamente la obra coral a seis voces Ohimé il bel viso de Claudio Monteverdi. Poesía de Francisco Petrarca.</p>	<p>3.1. Obra coral a cinco voces del Renacimiento Ohime il bel viso, de Claudio Monteverdi.</p>	<p>La articulación  La respiración  La dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo</p> <p>2.3. Realice un ensayo a nivel coral dividiendo el grupo en 5 voces que cantarán simultáneamente.</p> <p>3.1. Analice, trabaje e interprete rítmica y melódicamente la primera y segunda voz de la obra coral: <u>Ohimé il bel viso</u> de Claudio Monteverdi. Estilo homofónico. Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo.</p> <p>3.2. Analice, trabaje e interprete rítmica y melódicamente la tercera, cuarta y quinta voz de la obra coral : <u>Ohimé il bel viso</u> de Claudio Monteverdi. Estilo Homofónico. Tomando en cuenta:  La articulación  La respiración  La dicción  La interpretación  La afinación  El ritmo</p>

Continuación....Módulo N°3 . 360B.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
D) Interprete un canon del repertorio religioso.		3.3. Realice un ensayo a nivel coral dividiendo el grupo en 5 voces que cantarán simultáneamente.  4.1. Interprete grupalmente un canon del repertorio religioso.

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Formativa.	a. Educación de la Voz. Prof. Margarita Fernández Gress. Ediciones Musicales Intern. b. Formación de coros. Gabriel Vivos. c. Concone. Libro Técnico del canto. Editorial Ricordi, 1986.
2.4. Prueba Sumativa Práctica. a.1. Interpretación a.2. Dicción a.3. Respiración a.4. Ritmo a.5. Afinación a.6. Disociación a.7. Trabajo en grupo.	d. Partitura coral. Duermes Negrito. Tradicional Cubano. Arreglo: Luis Craff. Recopilación: Atahulapa Yupanqui. e. Canones religiosos.

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
Escuela de Música

**Material:** Nueva Propuesta Programática

**Asignatura:** Conjunto Coral 360b

**Módulo N°:** 4

**Semestre:** II

**Duración:** 4 semanas

**Horas:** 12

**Objetivo General:** a) Perfeccionar la técnica vocal. b) Desarrollar el estilo interpretativo de la obra coral del Renacimiento español a nivel homofónico. c) dominar la interpretación del canoa religioso a 2 y 3 voces.

**Título:** Orientación de los aspectos interpretativos de la Música Coral del Renacimiento español a nivel homofónico y el canto de canones religiosos.

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.

**Cédula:** 8-452-539

**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A) Adquirir la técnica vocal del trabajo N°4 preparatorio.	1.1. Técnica vocal trabajo N°4 preparatorio. a.1. Ejercicios respiratorios. a.2. Vocalizos en arpegios mayores en forma legato. a.3. Vocalizos en arpegios mayores en staccato. a.4. Vocalizos con intervalos de 7ma. y 8va.	1.1. Respire profundamente, apoye con el diafragma, exhale lentamente utilizando un carrizo en la cual se concentra la salida del aire. 1.2. Vocalice con las sílabas du, ma, me, pri, do en arpegios mayores en forma legato. 1.3. Vocalice con las sílabas du, ma, me, pri y do en arpegios mayores en forma staccato. 1.4. Realice vocalización con las sílabas ma, me, mi, mo, mu con intervalos de 7ma. y 8va. en forma legato y staccato.
B) Interpretar correctamente el repertorio coral español del Renacimiento a 4 voces estilo homofónico.	2.1. Obra coral a 4 voces homofónica del repertorio español del Renacimiento, estilo homofónico. <u>Triste España sin Ventura</u> . Compositor: Juan del Encina.	2.1. Analice, trabaje e interprete, rítmica y melódicamente, la primera y segunda voz de la obra coral del Renacimiento Español. <u>Triste España Sin Ventura</u> . Compositor: Juan del Encina. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo

Continuación....Módulo Nº4 . 360B.

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
C) Cantar los canones religiosos en latín.		<p>2.2. Analice, trabaje e interprete rítmica y melódicamente la tercera y cuarta voz de la obra coral del Renacimiento Español. <u>Triste España sin Ventura</u>. Compositor: Juan del Encino. Tomando en cuenta: La articulación La respiración La dicción La interpretación La afinación El ritmo</p> <p>2.3 Realice un ensayo a nivel coral dividiendo el grupo en 4 voces que cantarán simultáneamente.</p> <p>3.1. Realice ensayos a nivel coral de los canones religiosos.</p>

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1.1. Prueba Formativa.	a. Educación de la Voz. Prof. Margarita Fernández Gress. Ediciones Musicales. Intern. b. Formación de coros. Gabriel Vivos. c. Concone. Libro Técnico del canto. Editorial Ricordi, 1986.
2.3. Prueba Sumativa Práctica a.1. Interpretación a.2. Dicción a.3. Respiración a.4. Ritmo a.5. Afinación a.6. Disociación a.7. Trabajo en Grupo.	d. Partitura coral. Polifónica del Repertorio Español del Renacimiento. <u>Triste España sin Ventura</u> . Compositor: Juan del Encina.

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
Escuela de Música

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Dirección y Literatura Coral 445a  
**Módulo N°:** 1  
**Semestre:** 1  
**Título:** La Técnica de Dirección

**Duración:** 4 semanas      **Horas:** \_\_\_\_\_  
**Objetiva General:** Desarrollar la Técnica de Dirección

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539      **Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A. Aprender una metodología en el estudio de las partituras	A. Como estudiar un partitura <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Premisa</li> <li>2. Audición interna</li> <li>3. Estudio de la partitura</li> <li>4. Pasos a seguir para desarrollar una segura audición interna</li> <li>5. memorización</li> </ol>	A. Estudio y análisis de la partitura <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estudio y desarrollo de los problemas rítmicos, melódicos, armónicos de texto en la partitura.</li> <li>2. Trate de leer la obra mentalmente sin utilizar el piano.</li> </ol>
A. Dominar las articulaciones y la postura	B. Dominio de las articulaciones y posturas <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Concentración</li> <li>2. Relajación</li> <li>3. Dominio muscular</li> <li>4. Postura del director del coro</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>3. Toque en el piano la melodía del bajo varia veces y luego las otras restantes</li> <li>4. Cante las melodía de cada una de las voces sin acompañamiento del piano</li> <li>5. Toque una voz e intente cantar otra a la vez</li> <li>6. Toque la estructura armónica de la obra coral con el piano</li> <li>7. Imaginarse la estructura armónica sin el piano</li> <li>8. Tratar de memorizar la partitura coral completa</li> </ol>

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
C. Ejercitar el gesto para un mejor ataque y movimiento.	<p>C. El ataque</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Golpe al aire</li> <li>2. Ataque sobre tetico</li> <li>3. Ataque sobre anacruza</li> <li>4. Respiración en los ataques</li> </ol>	<p>B. Articulaciones postura</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pararse y buscar un posición cómoda</li> <li>2. Aflojar todos los músculos de su cuerpo sistemáticamente</li> <li>3. Piense ahora intensamente en la articulación de los hombros y levante sus brazos</li> <li>4. Concéntrese en las articulaciones de los codos.</li> <li>5. Quédese ahora con los antebrazos levantados y hombros flojos.</li> <li>6. Parece separando normalmente los pies, no habrá exageradamente las piernas.</li> <li>7. Deje su cara siempre visible cuide que sus manos no la cubran.</li> </ol>
D. Dominar diferentes formas de corte en la partitura coral.	<p>D. El corte</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Corte final</li> <li>2. Corte final sobre vocales</li> <li>3. Corte final sobre consonantes</li> <li>4. Corte general en el transcurso de la obra</li> </ol>	<p>C. Practique el golpe al aire</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Establecer previamente la unidad métrica a seguir.</li> <li>2. Anticipe luego un valor con el golpe al aire.</li> <li>3. Practique el toque sobre la anacruza               <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Una unidad métrica</li> <li>3.2. Mas de la unidad métrica</li> <li>3.3. Parte de la unidad métrica</li> </ol> </li> </ol> <p>D. Ejecute el movimiento de los brazos y manos para un corte mas preciso.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Levante los brazos en un gesto amplio</li> <li>2. Practique los cortes en el tramo curso de la obra sobre los silencios.               <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Ensaye el corte final sobre consonantes este y los otros tipos de cortes para poder coordinar mas efectivamente los movimientos.</li> </ol> </li> </ol>



Continuación....Módulo N°1. 445A

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
E. Manejar la marcación del compas.	E. Esquemas de marcación.	E. Maneje los diferentes diagramas de marcación y cada uno de los campos.
F. Aprender el uso del calderón	F. El calderón 1. El calderón en el final de la obra. 2. El calderón en el transcurso de la obra.	F. Practique con las obras corales los diferentes calderones. 1. Calderón y attacca 2. Calderón segundo por pausa.
G. Dominar el gesto en la quiromimia.	G. Gesto en la quiromimia. H.1 función de la quiromimia. 1. como elemento de ensayo 2. como recurso expresivo.	G. Practique el gesto en la quiromimia.

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
<p>A.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba formativa</li> <li>2. Prueba sumativa</li> </ol> <p>B.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba formativa</li> <li>2. Prueba sumativa</li> </ol> <p>C.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba formativa</li> <li>2. Prueba sumativa</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Gabriel Vivos Formacion de Coros, Editorial Santillano</li> <li>2. J. Agallo G. Gratzet, H. Nardi y A. Russo. El editorial de coro manual para la direccion de coros vocacionales, Ricardi America Buenos Aires</li> <li>3. Margarita Fernandez Grez, Educacion de la voz, ediciones musicales Item.</li> </ol> <p>Partitura: Guillermo Dufay(1400-1474) Kyrie I de la misa "Se la faccey pale"</p>
<p>D.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba formativa</li> <li>2. Prueba sumativa</li> </ol> <p>E.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba sumativa</li> <li>2. Prueba formativa</li> </ol> <p>F.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba Formativa</li> <li>2. Prueba Sumativa</li> </ol> <p>G.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba Formativa</li> <li>2. Prueba Sumativa</li> </ol>	

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
<p>D. Dominar los ejercicios de vocalización.</p> <p>E. Discriminar las clases de emisión vocal.</p>	<p>D. Vocalizaciones.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Trabajo con las vocales u,o,a,e,i.</li> <li>2. Trabajo con las consonantes y combinación de las vocales.</li> </ol> <p>E. Tipos de emisión.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>e.1. Emisión cubierta</li> <li>e.2. El vibrato</li> </ol>	<p>c.2. Practique los ejercicios de respiración.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. respiración coto diafrgámica inferior.</li> </ol> <p>c.3. Evite el golpe de glotis en realidad es una acumulación incontrolada del aire que, retenida por la glotis, cerrada sale violentamente al subirse ésta con brusquedad.</p> <p>c.4. Practique ejercicios para el buen desarrollo de una eficaz emisión.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pida a sus coristas que bostecen y que repriman el bostezo con boca cerrada desplazando el velo del paladar hacia arriba.</li> <li>2. Inspiración -retención. Emitir con una "M" no entonada.</li> </ol> <p>c.5. Trabaje ejercicios para el desarrollo del apoyo.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ejercicios con el diafragma apoyando, tratando de controlar la salida del aire.</li> </ol> <p>D. Trabaje ejercicios de vocalizaciones.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sílabas Mu, Mo, Ma, Me, Mi.</li> <li>2. Sílabas pri, pre, pru, pra, pro, etc.</li> </ol> <p>E. Haga ejercicios de emisión.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Músculos faciales no demasiado abiertos.</li> <li>2. Cubra el sonido</li> <li>3. Evite muecas raras</li> <li>4. Apoye la emisión con el diafragma.</li> </ol>

Continuación....Módulo N°2. 445A

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
F. Desarrollar la dicción.	F. Importancia del texto.	F. Aplique el texto de la siguiente forma. 1. forma silábica 2. forma melismática.

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
A. 1. Prueba Formativa 2. Prueba Sumativa	1. Madeleine Mansion. El estudio del canto Ed. Ricordi. 2. W. López tempran. Las Técnicas Vocales Montevideo. 3. Gabriel Vivos. Formación de Coros. Editorial Santillana. 4. J. A. Gallo, G. Graetzer, H. Nardi y A. Russo. El Director de Coro Manual para la dirección de coros vocacionales. Ricordi. American. Buenos Aires.
C. 1. Prueba Formativa 2. Prueba Sumativa	5. Margarita Fernández Grez. Educación de la voz. Ediciones Intern. 6. Madeleine Mansion. El estudio del canto. Ed. Ricordi. 7. W. López tempran. Las Técnicas vocales Montevideo.
D. 1. Prueba Formativa 2. Prueba Sumativa	
E. 1. Prueba Formativa 2. Prueba Sumativa	

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Dirección y Literatura Coral 445a  
**Módulo N°:** 3  
**Semestre:** 1  
**Título:** La técnica de ensayo

**Duración:** 4 semanas      **Horas:** 12  
**Objetivo General:** Aprender una metodología en la Técnica de Ensayo  
**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539      **Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A. Desarrollar una metodología efectiva en la enseñanza de las partituras corales.	A. Sistema silábico para la enseñanza de la obra coral.	A. Repita el fragmento a enseñar variado y ágilmente hasta su aprendizaje eso se hace en cada una de las voces separadas.
B. Dominar el sistema silábico.	B. Enseñanza por cuerda sola. a. Problema melódico. b. Problema rítmico.	B. utilice grupos de sílabas apropiados para resolver los problemas melódicos y rítmicos. 1. Sílabas la, un, mo-mi para los problemas melódicos. 2. Sílabas pa-da, ta-du-ba para los problemas melódicos.
C. Utilizar correctamente el piano en el ensayo.	C. El Piano en el ensayo. 1. Obras con acompañamiento instrumental. (piano) 2. Obras sin acompañamiento instrumental. (Acapella)	D. Practique el montaje de obras corales metodológicamente con: 1. Acompañamiento instrumental. 2. Sin acompañamiento instrumental (a capella)

EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Prueba Formativa.</li> <li>2. Prueba -Sumativa.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Obras corales con acompañamiento instrumental.</li> <li>2. Obras corales sin acompañamiento instrumental acapella.</li> </ol>

**UNIVERSIDAD DE PANAMA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Escuela de Música**

**Material:** Nueva Propuesta Programática  
**Asignatura:** Dirección y Literatura Coral 445a  
**Módulo N°:** 1  
**Semestre:** I  
**Título:** La formación de coros

**Duración:** 4 semanas  
**Horas:** 12  
**Objetivo General:** Desarrollar aspectos técnicos en la formación de coros

**Profesor:** Carmelo R. Moyano R.  
**Cédula:** 8-452-539  
**Código:** 9110

OBJETIVOS ESPECIFICO	CONTENIDO	ACTIVIDAD
A. Discriminar los diferentes tipos de coros.	A. Clasificación de diferentes tipos de coros: 1. Coro mixto, formado por soprano, contralto, tenor y bajo. 2. Coro masculino formado por tenor 1º, tenor 2º barítono y bajo. 3. Coro femenino formado por soprano 1º, soprano 2º, mezzosoprano y contralto. 4. Coro de niños formado por niño soprano, niño mezzo soprano y niño contralto.	A. Desarrollar el trabajo coral en los diferentes tipos de coro tomando en cuenta los diferentes posibilidades técnicas de las diferentes agrupaciones corales.
B. Aprender las diferentes extensiones o ámbitos de las voces y su ampliación de acuerdo al continuo trabajo vocal.	B. Extensión de las voces y su desarrollo 1. Extensión inicial 2. Extensión desarrollada.	B. Trabaje el coro de acuerdo a la extensión inicial con obras corales apropiadas para la misma. b.1. Trabaje el coro de acuerdo a la extensión desarrollada con obras corales demás extensión y amplitud.
C. Aprender las diferentes ubicaciones del coro durante los ensayos.	C. Ubicación del coro. 1. ubicación del coro mixto 2. ubicación del coro masculino 3. coro femenino y coros de niños. 4. Coros de niños a tres voces. 5. Ubicación del doble coro. 6. Ubicación del coro a seis voces.	C. Trabaje el coro con los diferentes ubicaciones de acuerdo a la formación del coro y la cantidad de las voces.



EVALUACION	BIBLIOGRAFIA
1. Prueba Formativa  2. Prueba Sumativa	1. Gabriel Vívó. Formación de Coros. Editorial Santillana. 2. G. A. Gallo, G. Graetzer, H. Nardi, A. Russo, El Director del Coro. Manual para la formación de coros vocacionales, Ricordi Americana. Buenos Aires. 3. Margarita Fernández Grez- Educación de la Voz. Ediciones Musicales. Intern. 4. Hamel y Hurlimann. Enciclopedia de la música. Editorial Grubaldo. 5. Jaime Ingram. Orientación Musical.
1. Prueba Formativa  2. Prueba Sumativa	6. Madelaine Mansión. El Estudio del canto. Ed Ricordi. 7. W. López . Temperan. Las técnicas vocales. Montevideo. 8. Atlas de la Música. Alianza Atlas versión Española. 1era. Edición. Cáceres Rodríguez Elio.
1. Prueba Formativa  2. Prueba Sumativa	

# **CAPÍTULO III**

## **Auto Instructivos**

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**AUTO INSTRUCTIVO**  
**Conjunto Coral 260A**  
**Teórico Práctico**

**Elaborado por el Profesor**  
**Carmelo R. Moyano R.**  
**Cédula 8-452-539**  
**Código 9110**

## INDICE

	<b>Página</b>
<b>Módulo N°1</b>	
Objetivos y Contenidos	<b>316</b>
<b>Módulo N°2</b>	
Objetivos	<b>320</b>
<b>Módulo N°3</b>	
Objetivos	<b>321</b>
<b>Módulo N°4</b>	
Objetivos	<b>324</b>

## INTRODUCCIÓN

Este auto instructivo es sumamente necesario ya que facilitará un mejor desarrollo del proceso de enseñanza aprendizaje dentro de la asignatura 260<sup>a</sup>. Este material está distribuido de la siguiente manera

- 1 Módulo N°1 Conocimiento del sistema vocal y el uso correcto de la relajación corporal para el beneficio del canto coral
- 2 Módulo N°2 Relajamiento facial
- 3 Módulo N°3 Relajamiento respiratorio
- 4 Módulo N°4 Resonancia y vocalización
- 5 Módulo N°5 Metodología para el montaje de la obra coral a 2 voces

Este auto instructivo como guía metodológica deberá

- a Proporcionar material especializado del conjunto coral
- b Permitir un mejor ordenamiento en la enseñanza de esta asignatura
- c Brindar al profesor un mejor perfil y proyección en la enseñanza del conjunto coral
- d Mejorar el aspecto metodológico en la enseñanza de la asignatura conjunto coral 260a

## **MÓDULO N°1**

Conocimiento del Sistema vocal y el uso correcto de la relajación corporal para el beneficio del canto coral

### **Objetivos**

- a Aprender la estructura y conformación del sistema vocal
- b Aflojar los musculos del cuerpo

### **Desarrollo del Contenido**

#### **1 1 Sistema Vocal como Instrumento**

Los seres humanos necesitan comunicarse unos a otros y uno de los grandes medios son indudablemente las palabras que fluyen a través de nuestra voz la cual no apreciamos como se debiera ya que le damos en la mayoría de los casos un uso deficiente y poco apropiado ya que solo nos percatamos de su maravillosa importancia cuando nos empieza a fallar debido al mal uso

La voz es una complicada morfología para la fonación tiene dos maneras básicas de ser

- a La voz hablada
- b La voz cantada

Ambas en todas sus formas y variedades son un medio y comunicación humana por excelencia

- a La voz hablada se basa fundamentalmente en el estudio de las vocales y consonantes utilizando el sistema de lectura, combinando las consonantes y vocales en variedades de formas También se trabaja dos tonos fundamentales
  - a 1 *Tono Normal* utilizado en salones pequeños o auditorium pequeños
  - a 2 *Tono Pedagógico* utilizado en lugares con mayor amplitud física

b La voz cantada Se refiere fundamentalmente a la entonación melódica con combinación de texto

Ejemplos de algunos trabalenguas utilizados para el mejoramiento de la dicción

a 1	a 2
Pedro Peres Pita	Yo tengo una muñeca
Pintor Perpetuo	Pezcuecipelicrespta
Pinta Paisajes	El que la
Por poco precio	despezcuecipelicrespare buen
Para poder partir	despezcuecipelicrespador será
Pronto para París	

El sistema vocal está conformado fundamentalmente por tres grandes aparatos que funcionan coordinadamente para poder hacer efectivo la producción del sonido vocal o voz humana

Estos tres aparatos son

- 1 El aparato Respiratorio
- 2 El aparato de fonación
- 3 El aparato resonador

### Definición.

- a El aparato respiratorio es el que se encarga de almacenar el aire para luego distribuirlo en forma controlada por medio del Diafragma que en realidad es un músculo intercostal que separa o divide el aparato digestivo del respiratorio. El aparato respiratorio está conformado fundamentalmente por los pulmones, la tráquea, las costillas el diafragma etc

Todo cantante debe tratar de dominar la respiración costo

abdominal que es la que efectuamos en estado de inconsciencia durante el acto del sueño llamada de otra forma respiración profunda

- b El aparato de fonación Es el que se encarga de producir las vibraciones sonoras con el paso del aire entre las cuerdas vocales que en realidad son ligamentos fijados que vibran con el paso del aire. Fonación es la parte de la fisiología humana que estudia la emisión de la voz y todo lo relacionado con ella. En formativa fonación es la utilización inteligente del ruido o sonido producidos por las cuerdas vocales. El sistema fonatorio o aparato de la fonación esta constituido por la laringe y cuerdas vocales

- c El aparato resonador Es el que se encarga de amplificar las vibraciones sonoras producidas por las cuerdas vocales

El aparato resonador está conformado por los siguientes resonadores fundamentalmente

- 1 Los senos maxilares utilizados en la amplificación de los sonidos medios
- 2 Los senos frontales utilizados en la amplificación de los sonidos agudos
- 3 Otras cavidades de resonancia como la laringe la traquea y las cavidades de la caja torácica para los sonidos graves

Resonancia es la prolongación o esfuerzo del sonido el cual se experimenta por la superposición de ondas sonoras reflejadas y distantes de un cierto centro de sonido



## 1.2 Independencia en el movimiento de cada una de las partes del cuerpo

### Relajación

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define la *relajación* como la acción de relajar o relajarse Aflojar laxar suavizar o ablandar

La relajación muscular se extiende como una disminución de la tensión muscular o sea en estado opuesto a la contracción muscular Hay dos aspectos fundamentales para el estudio y entendimiento del concepto de relajación

- a La imaginación
- b La sugestión

con estas técnicas se llega al objetivo de:

- a La relajación como un trabajo y una acción capital dentro del estudio vocal
- b La relajación será como un trabajo consciente y voluntario que de como resultado la disminución de la tensión muscular

Todos estos aspectos se logran

- a Conciencia y conocimiento de nuestro cuerpo
- b La independencia del movimiento de cada una de las partes de nuestro cuerpo
  - b.1 Comprender el concepto de relajación (aflojar laxar ablandar los músculos)
  - b.2 Con la relajación podemos recrear en forma general la imagen de nuestro cuerpo, conocerlo activarlo voluntariamente
  - b.3 La relajación corporal juega un papel preponderante en la enseñanza de la técnica vocal ya que prepara y acondiciona al cuerpo liberándolo de las tensiones musculares que son obstáculos para la producción de un sonido libre y natural

### Ejercicios prácticos de relajamiento corporal

- 1 Movimientos de la cabeza hacia ambos lados
- 2 Movimiento de la cabeza como si fuera en forma circular muy lentamente hacia el lado derecho y posteriormente hacia el lado izquierdo
- 3 Inspiración profunda si apoyo y movimiento de los hombros en forma circular hacia atrás muy lentamente
- 4 Inspiración profunda sin apoyo y movimiento de los hombros en forma circular hacia delante muy lentamente
- 5 Caminar sin levantar los pies e imaginarse que uno está caminando sobre la arena del mar u otro pensamiento agradable
- 6 Dejar caer súbitamente la mitad del cuerpo apoyándose en los pies y cintura, con los brazos totalmente relajados y levantar lentamente hasta lograr la posición normal
- 7 Mover la cintura en forma circular y de lado suavemente

## MÓDULO N°2

### Relajamiento facial

#### Objetivos

- a Aflojar los músculos faciales
- b Ejercitar los músculos faciales para una mejor dicción.
- c Lograr independencia de la mandíbula superior e inferior
- d Desarrollar una mejor articulación e importancia vocal

Con este tipo de trabajo práctico queremos poner en claro el término dicción, como la manera más o menos estética de articular o de pronunciar las palabras en forma clara y entendible. También pondremos en práctica unos ejercicios donde la mandíbula superior e inferior deberán lograr una mayor

independencia para así apoyar la buena dicción

También queremos definir el término articulación vocal como una serie de movimientos que realizan las partes móviles de las cavidades de resonancia en las cuales el sonido gótico se transforma en palabras y lenguajes por lo tanto la articulación debe ser lo más exagerada para poder lograr una mejor dicción

#### Ejercicios prácticos del relajamiento facial

- 1 Abrir en forma de bostezo la mandíbula superior e inferior con la lengua en reposo pensando que vamos a introducir una jugosa manzana de un solo bocado
- 2 Abrir y cerrar la mandíbula superior e inferior lo más ampliamente posible
- 3 Abrir ambas mandíbulas en forma de bostezo al máximo y mover la inferior hacia los lados y dejar la superior estática buscando con ello independencia y soltura
- 4 Con los labios juntos iniciar un movimiento de riza exagerado y posteriormente efectuar un movimiento contrario como si fuera a dar un beso a un objeto distante
- 5 Masticar con la boca cerrada en forma exagerada pensando que estamos comiendo un pedazo grande de fruta

### MÓDULO N°3

#### Relajamiento respiratorio

##### Objetivos

- a Aprender la técnica de respiración
- b Oxigenar la sangre
- c Dominar la respiración costo abdominal

- d Ejercitar correctamente el diafragma
- e Controlar correctamente la salida del aire

La respiración se entiende como un proceso biológico mediante el cual los seres vivos toman oxígeno del medio ambiente y expulsan el anhídrido carbónico

La respiración tiene dos momentos fundamentales

- 1 Inspiración (entrada del aire a los pulmones)
- 2 Espiración (salida del aire de los pulmones)

a



b



Es importante para el proceso del relajamiento respiratorio la existencia de un conjunto de estructuras que *suministren* activamente la ventilación

Podemos decir que la cavidad buco-naso faríngea la laringe la tráquea y los bronquios tienen la misión de conducir el aire a los pulmones

La *inspiración* es un proceso activo que se realiza mediante la intervención de los músculos intercostales externos y por la contracción del diafragma

Esta acción tiene como objeto aumentar la capacidad de la cavidad torácica y dilatar los pulmones

La *expiración* Este proceso pasivo donde todo vuelve a su estado

natural.

Para el estudio vocal respiratorio que estamos tratando trabajaremos básicamente con la llamada “**respiración costo abdominal**”.

Para lograr un trabajo satisfactorio de la respiración costo abdominal será conveniente describirla en tres momentos

- a. **Inspiración:** Es cuando se toma el aire por la nariz y boca de manera amplia, profunda y silenciosa, sintiendo una sensación de plenitud desde el bajo vientre hasta la caja torácica.
- b. **Bloqueo del aire:** Viene a ser la retención del aire por unos segundos, la caja torácica debe mantenerse distendida y el bajo vientre firme.
- c. **Espiración:** es la salida del aire de manera lenta y controlada, con el apoyo del diafragma, preocupándose de mantener la caja torácica dilatada y el bajo vientre firme.

Posteriormente, todo el aire inspirado deberá transformarse en sonido (ya sea hablado o cantado) que se transporta a través de una columna ascendente que va desde la caja torácica hasta los resonadores, con el apoyo del diafragma y bajo vientre. Podemos decir que el estudio y manejo de la respiración es la base de la técnica vocal.

Ejercicios en orden programático de acuerdo al desarrollo del relajamiento respiratorio

a) Sin aire:

1. Reacción muscular puntual sin aire en todo el bajo vientre. El ejercicio deberá hacerse como si fuera en cámara lenta, sin ningún tipo de brusquedad, el bajo vientre reaccionará al estímulo.
2. Tratar de producir este estímulo en varias partes del vientre, en especial en la región de la ingle.
3. Reacción puntual de la caja torácica.

b) Con aire:

1. El aire se toma por la boca y nariz, dirigiéndolo hacia el paladar duro con el velo del paladar elevado.
2. Sentir reacción muscular puntual del bajo vientre, con aire al estímulo pedido sintiendo gran expansión.
3. Sentir reacción puntual de la caja torácica. El aire se dirige a los pulmones sintiendo gran expansión.
4. El aire debe tomarse hasta la altura del pecho o de las axilas para no tensar cavidad superior (hombros).
5. Respirar hasta llevar las cavidades necesarias, apoyar y espirar lentamente con el apoyo del diafragma y el bajo vientre el tiempo que pueda soportar.

**MÓDULO N°4:**

Resonancia y vocalización.

***Objetivos:***

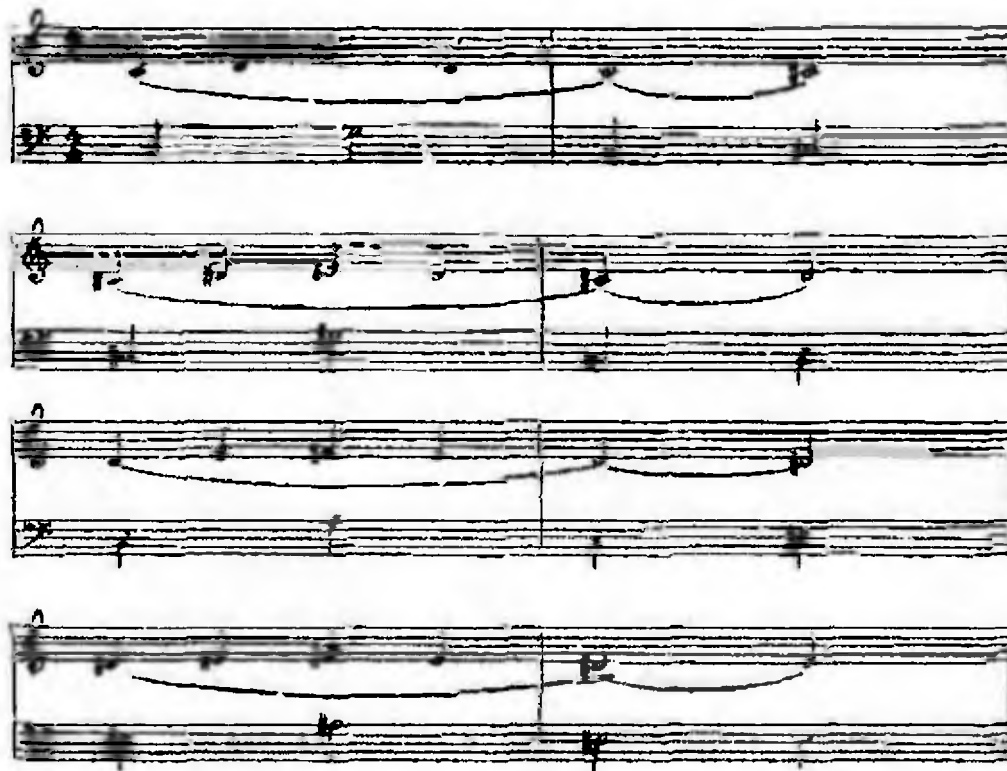
- a. Dominar la dicción.
- b. Lograr una correcta resonancia.
- c. Desarrollar la técnica vocal mediante vocalización basadas en las consonantes m, b, d, combinándolas con las vocales.
- d. Dominar la técnica del stacatto y el legato en corcheas.

### Ejercicios de resonancia y vocalización:

- a. **Resonancia Vocal:** es un fenómeno físico producido durante la emisión de la voz humana.

#### Ejercicios de Resonancia con la letra "o" o consonante "m"

##### Ejercicios de Resonancia N°1



Este ejercicio de resonancia N°1 se hace en forma ascendente y descendente cromáticamente, de acuerdo a la extensión de la voz.

Se utiliza fundamentalmente para ir colocando la sonoridad resonada hacia el foco o la máscara, buscando poco a poco la mejor sonoridad y proyección vocal.

### Ejercicio de vocalización N°1.

The image displays three systems of handwritten musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is organized into measures, with notes and chords written above the treble staff and interval names or chord symbols written below the bass staff.

- System 1:**
  - Measure 1: Treble staff has two notes (C4, D4); Bass staff has "C" and "G#m4".
  - Measure 2: Treble staff has two notes (E4, F4); Bass staff has "F#3" and "C".
  - Measure 3: Treble staff has two notes (G4, A4); Bass staff has "C4" and "G#m4".
  - Measure 4: Treble staff has two notes (B4, C5); Bass staff has "F#4" and "C4".
- System 2:**
  - Measure 1: Treble staff has two notes (D4, E4); Bass staff has "D" and "A#m4".
  - Measure 2: Treble staff has two notes (F4, G4); Bass staff has "G/A" and "D".
  - Measure 3: Treble staff has two notes (A4, B4); Bass staff has "D4" and "A#m4".
  - Measure 4: Treble staff has two notes (C5, D5); Bass staff has "A#m4" and "D4".
- System 3:**
  - Measure 1: Treble staff has two notes (E4, F4); Bass staff has "E" and "B#m4".
  - Measure 2: Treble staff has two notes (G4, A4); Bass staff has "A/B" and "F#4".
  - Measure 3: Treble staff has two notes (B4, C5); Bass staff has "F" and "C#m4".
  - Measure 4: Treble staff has two notes (D5, E5); Bass staff has "C#C" and "F".

Este ejercicio de vocalización N°1, se hace en forma ascendente y descendente cromáticamente, de acuerdo a la extensión de la voz y las posibilidades sonoras en cuanto a su timbre.

Aquí combinamos resonancia y vocalización con la combinación de las vocales, buscando con el mantener una buena resonancia con la consonante "m" y las vocales, iniciando con la vocal "u" por su capacidad de colocación natural.



Ejercicio de vocalización N°2. Con las sílabas ma, me, mi, mo, mu en legato.



Este ejercicio de vocalización N°2 se debe ejecutar en forma cromática ascendente y descendente, de acuerdo al timbre y extensión de la voz.

Este tipo de ejercicio ayuda a la buena importación de la voz y también a dominar pasajes de frases en legato mediante el buen empleo del aire y control del mismo.

Ejercicio de vocalización N°3. Con las sílabas ba, be, bi, bo, bu y las sílabas da, de, di, do, du.

The image displays a musical score for a vocalization exercise, consisting of three systems of two staves each. The first system features the syllables 'ba', 'be', 'bi', 'bo', and 'bu' written vertically under the notes. The second system features 'da', 'de', 'di', 'do', and 'du'. The third system also features 'da', 'de', 'di', 'do', and 'du'. The notes are arranged in a chromatic ascending and descending pattern, with a slur indicating a continuous line of notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Estos ejercicios de vocalización se ejecutan en forma cromática ascendente y descendente en legato.

Ejercicio de vocalización N°4.

The image shows a musical score for a vocal exercise. It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system contains three measures of vocalization. The lyrics for the first measure are 'ma me mi' and 'ma me mi'. The lyrics for the second measure are 'ma me mi' and 'ma me mi'. The lyrics for the third measure are 'ma me mi' and 'ma me mi'. The second system contains three measures of vocalization. The lyrics for the first measure are 'ba do' and 'ba do'. The lyrics for the second measure are 'ba do' and 'ba do'. The lyrics for the third measure are 'ba do' and 'ba do'.

Ejercicio de vocalización con las sílabas ma, me, mi, ba y do en stacato en forma cromática ascendente y descendente de acuerdo al timbre y extensión de la voz.

Este ejercicio vocal funciona para la soltura de la mandíbula inferior y superior

Ejercicio de vocalización N°5.

The image displays two systems of musical notation for a vocalization exercise. Each system consists of four measures, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The first system uses the syllables 'ma' and 'pa', while the second system uses 'na' and 'ta'. The notes are arranged in ascending and descending patterns on a staff.

**System 1: 'ma' and 'pa' syllables**

- Measure 1: 'ma' (quarter note), 'a' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note). Bass line: 'e' (quarter note), 'a' (quarter note).
- Measure 2: 'ma' (quarter note), 'e' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note). Bass line: 'a' (quarter note), 'e' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note).
- Measure 3: 'ma' (quarter note), 'a' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note). Bass line: 'a' (quarter note), 'e' (quarter note).
- Measure 4: 'ma' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note). Bass line: 'a' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note).

**System 2: 'na' and 'ta' syllables**

- Measure 1: 'na' (quarter note), 'e' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note). Bass line: 'e' (quarter note), 'a' (quarter note).
- Measure 2: 'na' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), 'e' (quarter note). Bass line: 'a' (quarter note), 'e' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note).
- Measure 3: 'na' (quarter note), 'a' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note). Bass line: 'a' (quarter note), 'e' (quarter note).
- Measure 4: 'na' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note). Bass line: 'a' (quarter note), 'e' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note).

Estos ejercicios de vocalización se hacen en forma ascendente y descendente de acuerdo al timbre y extensión de la voz.

Estos pueden hacerse de muchas formas y combinaciones de fonemas.

### Estudio de las consonantes B, M y D.

Las consonantes dice Madelein Mansión "son las bisagras de la articulación y que por su solidez, hacen as veces de trampolín, proyectando las vocales hacia delante"<sup>17</sup>.

La boca, los labios y la lengua deben adquirir, firmeza y flexibilidad y deben ser ágiles para pronunciar bien las consonantes.

- a. con las consonantes b y m se juntan los de arriba y de abajo.
- b. con la consonante d se aproximan la punta de la lengua al paladar adelante.

### MÓDULO N°5:

Metodología para el montaje de la obra Coral a 2 voces.

#### *Objetivo:*

- a. Desarrollar una metodología para el montaje más efectivo de la obra coral a 2 voces.

Pasos progresivos en el montaje de una obra coral a 2 voces:

1. Lectura general del texto sin ningún tipo de ritmo.
2. Lectura del texto con el ritmo en cada una de las voces dependiendo si el ritmo es variado en cada una de las voces.
3. Escuchar la melodía 5 o más veces para su debida percepción. Eso en todas las voces de acuerdo a la obra coral aprendida.
4. Mezclar la melodía, texto y ritmo en cada una de las voces de la obra coral aprendida.
5. Trabajo de afinación y empaste.

---

<sup>17</sup> Madelein Mansión. Estudio del Canto. Editorial Ricordi.

6. Trabajo práctico sobre la interpretación.
7. Trabajo práctico sobre la respiración de acuerdo al pasaje melódico y el texto.
8. Trabajo grupal, coral o montaje final de la obra coral aprendida.

## ANEXO

# Caña Dulce

Arreglo Coral:  
Rodolfo Ascencio G.

*mp*

Ca ña dul ce pa mo  
ler  
liz  
cuan do ten ga mi ca  
y yo vi va con mi

Ca ña dul ce pa mo ler  
cuan do pun te el ve ro

si ta  
ne gra  
;Oh que suerte et an bo  
no ten ten dré nin gu na  
ni ta que pa mi te drá que  
pe na y se ré si em pre fe  
ser  
liz  
cuan do pun te el ve ro

te ré fe fe  
liz, que pa mi mi ten drá que ser  
liz, y se ré si em pre fe

1.  
Ten drén ton ces mi ca  
Liz Ten drén ton ces mi ca

2.  
si ta  
yu na mil pa yu na  
si ta  
yu na mil yu na mil pa yu nos

*p*



18  
mil pa yu nos que yes y se  
que yes tendre en ton ces mica si ta que yo ten dre

20  
re co moe sos re yes  
y en ton ces yo se re co moe sos

24  
*mp* que noen vi dian que noen vi dian ya na  
re yes ¡Ay no! ¡Ay no! na

26  
1. di ta Ten drén  
di ta

2.

# Palomita Guasicura

Arreglo Coral  
Rodolfo Ascencio G.

pa lo mi ta gua si ru ca, ve, que yase ho ra, vén que yase ho ra

Pa lo mi ta gua si ru ca ho ra

a só ma te a ra ven ta hay ve rás la su ror ay ve rás la su ro ra

A ná ma tes ta ven ta na su ro ra

y al sa lir e se sol jun tos los dos mor i re mos co li ta

y al va lir e se sol, el sol jun tos ¡Ay! Lo li ta

Tú lle va ri as los re mos Yo lle va ri a el a

Jun tos i re mos y tu lle va ri as los re mos pues yo el a

mor *p* Lo li ta Lin da si me que eie ras yo te mer

morel a mor *p* Lo li ta Lin da si me que eie ras yo te mer

*mp* *mp* *mf*

Ca ra yo te mer ca ra u na Lan chi ta de re mos pa ra que pa

Ca ra yo te mer ca ra u na Lan chi ta pa ra que

seá ra mos, pa ra que pa seá ra mos Mi gua ei ru qui ta

pa ra que pa seá ra mos, ei mi gua ei ru qui ta

Lin da Pa lo mi ta Ve ni te ma mi ta que te

Ay, lin da pa lo mi ta si Ven ma

*mf* *mf*

voy aa cu mu car Mi cu mu cu chi ta

mi ta yo te voy aa cu mu car. Mu cu mu cu

*mp*

Lin da Pa lo mi ta Ve ni te ma mi ta que te

chi ta Lin da Pa lo mi ta que te Voy

42

voy a tu mu- cer y al sa- lir e se- sol

44

a tu mu- cer y al sa- lir e se

49

jun- tos los dos nos i- re mos Lo- li- ta Tu lle- vas ri- as los

sol los dos Lo- li- ta Jun- tos i- re mos y tu lle- vas ri- as los

50

re- mos yo lle- va- ri- mor

re- mos yo el a- mor el a- mor.

*mp*

*D.C. al Fine*

# En que nos Parecemos

Marta del Carmen Aguilar

Soprano

Uh Uh Uh

Contralto

Uh Uh Uh

Bajo

En que nos pa-re ce mos tu y yo a la nie ve

Uh Uh Uh

Uh Uh Uh

tu en lo blan co y ga - la na yo en des ha - cer me

En que nos pa-re ce la

Tu en lo blan co y ga

En que nos pa-re ce la

Tu en lo blan co y ga

En que nos pa-re ce la

Tu en lo blan co y ga

mos na tu y yo a la nie ve

mos na tu y yo en des ha cer me

ce - mos na tu y yo a la nie ve

la - na yo en des ha cer me

tu y yo a la nie ve  
yo en des ha cer me

tu y yo a la nie ve  
yo en des ha cer me

tu y yo a la nie ve  
yo en des ha cer me

tu y yo a la nie ve  
yo en des ha cer me

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**AUTO INSTRUCTIVO**

**Conjunto Coral 260B**

**Teórico Práctico**

**Elaborado por el Profesor:**

**Carmelo R. Moyano R.**

**Cédula 8-452-539**

**Código 9110**

**INDICE**

	<b>Página</b>
<b>Módulo N°1.</b>	
Objetivos y Contenidos	<b>344</b>
<b>Módulo N°2.</b>	
Objetivos	<b>349</b>
<b>Módulo N°3.</b>	
Objetivos	<b>352</b>
<b>Módulo N°4</b>	
Objetivos	<b>353</b>



## INTRODUCCIÓN

Este auto instructivo representa la continuidad del desarrollo y formación del estudiante en la asignatura Conjunto Coral 260b, contribuyendo con el mejoramiento de la disociación melódica, armónica y rítmica.

En este instructivo presentamos 4 módulos que son:

1. Módulo N°1: La técnica vocal e interpretación de la música coral a 3 voces homofónicas del folklore guatemalteco.
2. Módulo N°2: La técnica vocal e interpretación de la música coral homofónica a 3 voces del folklore venezolano.
3. Módulo N°3: La técnica vocal e interpretación de la música coral homofónica a 3 voces del repertorio español.
4. Módulo N°4: La técnica vocal e interpretación de la música coral a 4 voces del Renacimiento español.

## MÓDULO N°1:

La técnica vocal e interpretación de la música coral a 3 voces del folklore guatemalteco.

### *Objetivo.*

a. Profundizar el trabajo de relajamiento corporal, respiratorio y facial.

#### 1. Relajamiento Corporal:

Es sumamente importante seguir desarrollando el relajamiento corporal como punto de apoyo para que el cuerpo quede acondicionando apropiadamente para la emisión del sonido vocal ya sea en forma hablada o cantada.

La relajación del cuello: es donde precisamente tenemos el aparato de fonación; en esta área tenemos innumerables tensiones que tenemos que liberar poco a poco.

##### 1.1. Ejercicio aconsejables para el relajamiento corporal:

1.1.1. Movimiento rotatorio del cuello hacia atrás y adelante, hacia los lados y en forma circular muy lentamente.

1.1.2. Movimientos amplios, redondos hacia atrás, con los hombros, involucrando el pecho, luego hágalo con los hombros adelante y también en forma independiente, alternando cada uno de los hombros.

1.1.3. Ejercicio del velo del paladar o paladar blando. Debemos hacer un gran bostezo imaginándonos que vamos a introducirnos a la boca de un solo mordisco una enorme manzana.

1.1.4. Este movimiento de abrir la mandíbula superior e inferior

en forma de bostezo se hace varias veces exageradamente.

1.1.5. Debemos practicar exageradamente el movimiento de masticar con la boca cerrada tratando que los músculos faciales tengan cierto movimiento para su soltura o relajamiento.

1.1.6 Inspirar y espirar el aire con el apoyo del diafragma y bajo vientre, tratando de controlar su salida, desarrollando la respiración costo abdominal.

## 2. Resonancia y Vocalización.

### *Objetivos:*

- Adquirir la técnica vocal con el trabajo N°1 de resonancia y vocalización.
- Resonancia con la consonante M utilizando el intervalo de segunda.

Ejemplo Práctico N°1 de Resonancia:



Este ejemplo N°1 se hace en forma ascendente y descendente dentro de la escala diatónica.

El trabajo con segunda mayores y menores.

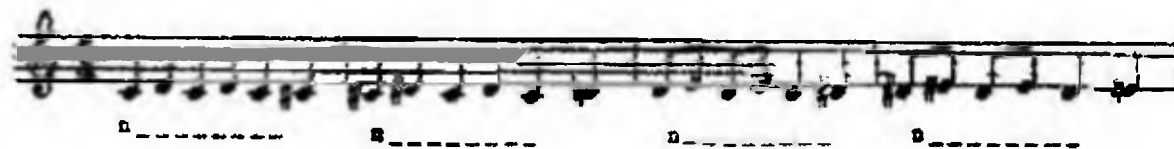
Ejemplo Práctico N°2: de Resonancia ascendente:



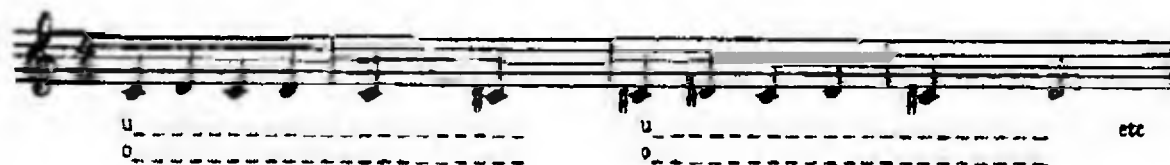
Ejemplo Práctico N°3: Resonancia en intervalo de 2ª mayor y menor utilizando la consonante N ascendente y descendente en forma diatónica.



Ejemplo Práctico N°4: Resonancia con la consonante N en forma ascendente cromáticamente.



Ejemplo N°5. Vocalización con las vocales U-O con intervalos de 2ª mayor en forma ascendente cromáticamente.



Ejemplo Práctico N°6: Vocalización con las sílabas ma, pa, bo, ma., con intervalos de 2ª mayor en forma ascendente y descendente cromáticamente, haciendo énfasis en el estudio de las consonantes m, p, b, n legato y stacato.

nu pa be nu nu pa be nu nu pa be nu nu pa be nu

nu nu nu nu nu nu simile

### Objetivos:

Interpretar correctamente la obra coral homofónica a tres voces:  
**Morenita de Mi Tierra (Roberto Valle).**

Es una obra coral a 3 voces de estilo homofónico, está en compas compuesto de marcación binaria 6/8 en la tonalidad de Re mayor, tiene un inicio metacrúsico.

En la parte textual habla de la mujer guatemalteca, resaltando sus atributos y encantos.

Esta obra coral de corte profano, tiene un ritmo muy propio del son guatemalteco, que se destaca sobre todo después de una transición en la 3ª voz compás 15.

Ejemplo:

Si que si que si mo re na que

A esta obra se le ha agregado algunos matices interpretativos buscando una mejor interpretación, desarrollando la dinámica súbita y progresiva

Ejemplo compases (4-5-6)

corte o figura en forma marcada

Sal con la rosa de Tus labios pren

## METODOLOGÍA PARA EL MONTAJE DE LA OBRA CORAL HOMOFÓNICA A 3 VOCES FOLKLORE GUATEMALTECO

Con la primera y segunda voz se hará el siguiente procedimiento metodológico para el montaje de la obra.

1. Se leerá el texto sin apoyo rítmico buscando poder entender el mensaje textual para obtener una mejor interpretación.
2. Se procederá a combinar el texto con el ritmo existente en la partitura tomando en cuenta que el sistema rítmico es igual; en ambas voces se repetirá 4 ó 5 veces.
3. Cada miembro deberá aprender todas las voces que existan en la partitura para una mejor comprensión de la obra a nivel rítmico - melódico.
4. Se procederá a tocar la melodía de la primera y segunda voz por separado unas 10 veces cada una.

5. Después se cantará con los miembros del coro cada una de las melodías combinado texto, ritmo y melodía.
6. La tercera voz recibirá un tratamiento aparte por la siguientes razones:
  - a. el ritmo varía en el compás N°5
  - b. el ritmo varía a partir del compás 15 en adelante.
7. Siguiente paso es unir la primera y segunda voz buscando ensamblar ambas voces.
8. Siguiente paso se agregará la tercera voz haciendo énfasis sobre todo del compás 15 en adelante debido a la variedad del ritmo entre la 3ra voz y las demás.
  - a. se combinará la tercera voz con la segunda.
  - b. se combinará la tercera voz con la primera.
  - c. se combinará todas las voces.
9. Se trabajará los siguientes parámetros:
  - a. Interpretación
  - b. Dicción
  - c. Respiración
  - d. Ritmo
  - e. Afinación
  - f. Disociación

### **MÓDULO N°2:**

La Técnica vocal e interpretación de la Música Coral homofónica a tres voces del folklore venezolano (Joropo)

#### ***Objetivo:***

Ejecutar la técnica vocal mediante el trabajo N°2 de resonancia y vocalización.

1. Resonancia y vocalización, trabajo N°2:

Resonancia con la consonante m y n en legato y stacato en intervalo de 3ra mayor en forma cromática ascendente.

Ejemplo Práctico N°1:

ma ma ma ma ma ma ma ma ma (simile)  
na na na na na na na na na (simile) etc

Vocalización con las consonantes m y n en forma legato y stacato combinando con las vocales hasta llegar a un intervalo de 3ra ascendente en forma cromática.

ma ma ma ma ma ma ma ma ma (simile)  
na na na na na na na na na (simile)



Vocalización con la vocal u en forma legato y stacato en intervalo de 3ra mayor en forma ascendente.



### Objetivo:

Aprender correctamente la interpretación de la obra coral homofónica a 3 voces **La Mónica Pérez** Modesta Bor (arreglo ) Vicente E (recopilación)

Folklore venezolano (joropo)

Con esta obra queremos seguir el recorrido del repertorio latinoamericano en cuanto al conocimiento interpretativo, su ritmo, dicción, interpretación, la respiración y afinación.

**La Mónica Pérez** es una obra coral basada en el ritmo de Joropo venezolano. Está en la tonalidad de Re modo menor, en cuanto al compas hay una mezcla de compas simple de marcación ternaria (3/4) y compás compuesto de marcación binaria a (6/8), el inicio crúsico con la entrada de la primera voz presentando la melodía; la segunda y tercera voz se mantiene con un acompañamiento a tiempo y a veces en contratiempo.

El ritmo de joropo se ve muy enfatizado en combinación rítmica de la 2da y 3ra voz. La parte del texto refleja un mensaje propio del campesino venezolano en tema de conquista, la típica quebrada etc.

La metodología para el montaje de esta obra coral es similar a la anterior, presentada en el Módulo N°1.

### MÓDULO N°3.

La técnica vocal e interpretación de la música coral homofónica a tres voces del repertorio español.

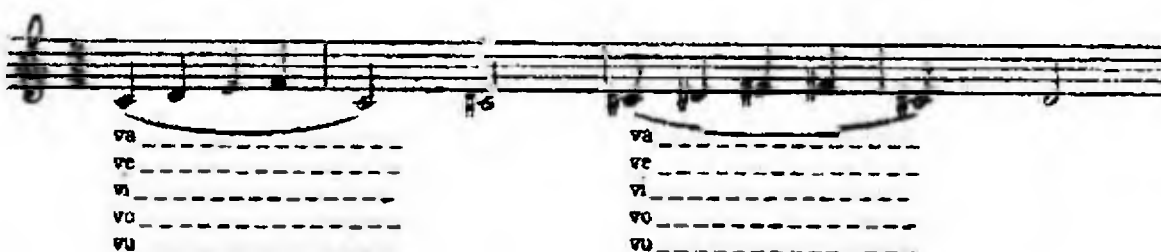
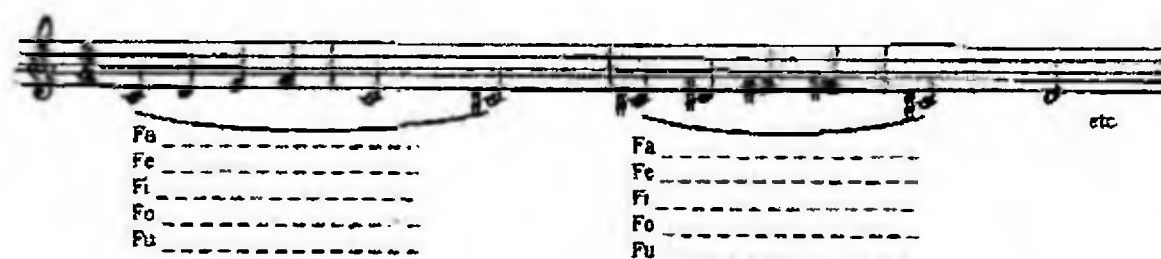
#### *Objetivo:*

Aprender la técnica vocal mediante el trabajo N°3 de resonancia y vocalización.

1. resonancia con la consonante y en intervalo hasta una cuarta justa en forma legato.



2- Vocalización con las sílabas Fa, Fe, Fi, Fo, Fu- Va, Ve, Vi, Vo, Vu en intervalo de una 4ta justa en, legato.



***Objetivo:***

Interpretar correctamente la obra coral Homofónica a 3 voces Si la nieve resbala (anónimo) repertorio español.

Esta obra coral a 3 voces es totalmente homofónica donde cada una de las voces tiene el mismo ritmo, la variante está en el aspecto melódico u horizontal. Su armonía es sumamente tradicional, está en la tonalidad de Sol modo menor, está en compás simple ternario y su inicio es crúsico; en esta obra se trabaja con mucho énfasis, los efectos vocales con la boca cerrada dando una sensación de un órgano muy sutil, terminando en una tercera de picardía en el bajo o tercera voz en sol modo mayor

**Metodología en su montaje:**

Es muy parecida a los anteriores módulo N°1 y N°2, respectivamente.

**MÓDULO N°4:**

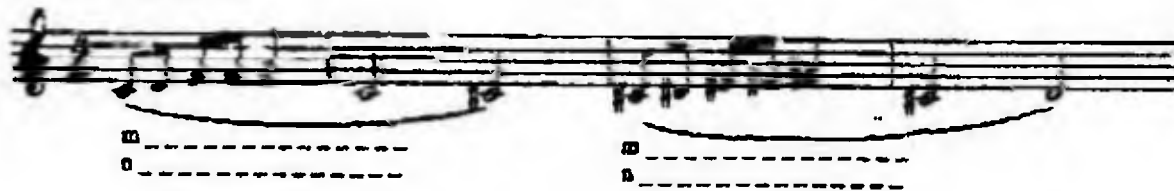
La técnica vocal e interpretación de la Música Coral a 4 voces, polifonía Renacimiento Español.

***Objetivo:***

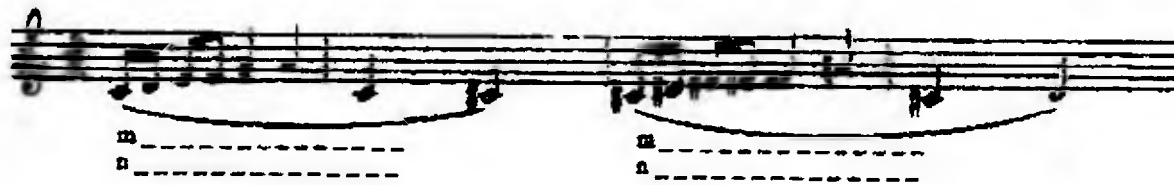
Practicar la técnica vocal mediante el trabajo N°4 de resonancia y vocalización.

1. Resonancia con la consonante n y m en intervalo de 5ta, 6ta en legato

## Intervalo de 5ta



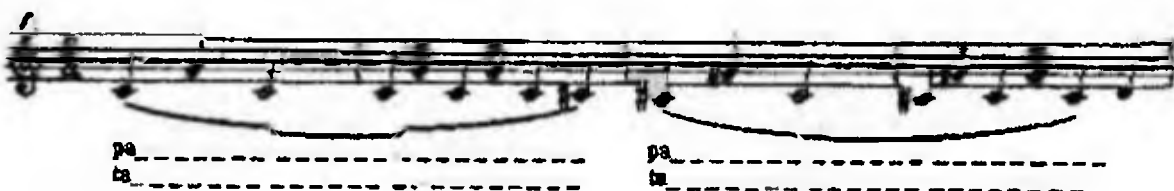
## Intervalo de 6ta.



## Intervalo de 7ma.



Vocalización con las sílabas pa, pe, ta, te, etc., utilizando intervalo de 5ta justa en legato.



Objetivo:

Interpretar correctamente la obra coral polifónica a 4 voces **Más Vale Trocar**, (Juan del Encina) renacimiento español.

Con esta obra coral polifónica quiero introducir por primera vez al estudiante de conjunto coral 260b en la correcta interpretación de la polifonía del Renacimiento.

Esta obra está en la tonalidad de Re, modo menor antigua, dicho en otra forma en los tonos eclesiásticos.

En el modo Dórico re a re presenta un armonía sencilla e inicia en anacrusa, se puede apreciar también un movimiento independiente en las voces tanto rítmicamente como armónicamente.

Esta en un compás compuesto de marcación binaria y su texto es totalmente secular.

Metodología:

El montaje de esta obra coral requiere un tratamiento especial debido a la independencia de cada voz tanto en el ritmo como en la melodía y el texto.

Será conveniente montar cada voz por separado.

1. texto
2. texto y ritmo
3. texto, ritmo y melodía
4. trabajo grupal final

## ANEXO

# MÁS VALE TROCAR

Juan Del Encina  
1469, Salamanca 1534, Leon

*Allegretto*  
*mf*

Soprano

1- Más va le tro car Pla cer por do lo res Qu'es tar sin a  
2- Me jor es su frir pa sión y do lo res

Contralto

*mf*

Tenor

*mf*

Bajo

*mp p* *Fine*

mo res

2- Don de es grade ci do Es dul ce mo rir  
3- Vi vir en ol vi do A quel so es vi vir

*mp p*

*mp p*

*mp p*

# Morenita de Mi Tierra - son -Guatemala-

Roberto A. Valle G.

*mf* 2 3

Mo re nu ta de mi tie rra Lin da co moun gi ra  
o ji los mo re na me que ra sien pre mi

Mo re nu ta de mi tie rra Lin da co moun gi ra  
o ji los mo re na me que ra sien pre mi

*mp* 5 6 7

sol con la ro sa de tus La bios pren di don o ra  
rar des de que me vi en e llos no los pue do yoel vi

sol con la ro sa de tus La bios va pren di don co ra  
rar des de que me vi en e llos no los pue do yoel vi

1. 2. 10 11

zón En tus dar y yo que qui re que ha ga  
dar

zón En tus dar y yo que qui re que ha  
ga

13 14 15

si no los pue doel vi dar ay mo re na que si

si no los pue doel vi dar ay mo re na que si

Mo re na que si que si que



18

mo re na que no que me has de que rer

mo re na que no que me has de que rer

si mo re na que que no que no no que me has de que rer que si qué

22

1. *mp* 24

que te que ro yo ay mo re na que yo ay ay ay

que te que ro yo ay mo re na que yo ay ay ay

si que te que ro yo ay mo re na que yo ay ay ay

# La Mónica Pérez

## Joropo - Venezuela -

**Allegro**

Recopilación: Vicente E. Sojo

3 Arreglo Con J. Modesta Bor

1 2

Se ño ra Mó ni ce Pé rez a ma me pa re oc bie

La ra la ra la la la la la ra

La ra la ra la la la la la la ra

3 4 5 6 7

que em pa te mos los a mo res sies que lo con sien tus ted.

La ra la ra la la la la la ra

La ra la ra la la la la la la ra

8 coro 9 10 11

Si si re ga lo da me la ma

La la la la ra la la la la la ra la

La la la la la la la la la la

12 13 14 15

tra go ica mo res sies que lo con sien tus ted

La la la ra la ra la ra la

la la la la la

## Si la Nieve Resbala

*pp* 2 3 4 *pp*

Si la nie ve res ba la por el sen de ro ya no ve ría la  
 Si la nie ve res ba la que harán las ro sas ya se van des ho

Si la nie ve res ba la por el sen de ro ya no ve ría la  
 Si la nie ve res ba la que harán las ro sas ya se van des ho

5 6 7 8

ni ña que yo más que ro y a mor si la nie ve res ba la que ha re  
 jan do las más her mo sas

ni ña que yo más que ro Av a mor si la nie ve res ba la que ha re  
 jan do las más her mo sas

1. 2. 3. 11 *pp* 12

yo Boca cerrada

yo Boca cerrada

13 14 15

*pp*

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**AUTO INSTRUCTIVO**

**Conjunto Coral 360A**

**Teórico Práctico**

**Elaborado por:**

**CARMELO R. MOYANO R.**

**Cédula 8-452-539**

**Cód. 9110**

**INDICE**

	<b>Página</b>
<b>Fase Preliminar</b>	<b>365</b>
I Fase	365
II Fase	370
 <b>Canones</b>	
Canones Pedagógicos	392
Canones Populares de España	395
Canones de diversos idiomas	397
Canones religiosos en latín	400

## INTRODUCCION

Este instructivo representa la continuidad del desarrollo y formación del estudiante en la asignatura Conjunto Coral 360a, perfeccionando la disociación rítmica, melódica y armónica.

En este material instructivo presentamos:

- a. Una fase preliminar de calentamiento y relajamiento respiratorio.
- b. Una fase de desarrollo técnico vocal por medio de ejercicios de vocalizaciones variadas.
- c. Procedimiento metodológico para el montaje de una obra coral.

Fase Preliminar.Ejercicios Respiratorios.

A continuación presentamos una serie de ejercicios respiratorios recomendables para mejorar el dominio del sistema vocal como instrumento dando como resultado una buena producción sonora vocal.

1. Proceso de inspiración: evitando cualquier tipo de esfuerzo, con los hombros en posición franca y natural, debemos tomar aire lentamente. Apoyar el proceso con el diafragma, reteniendo el aire y luego exhalarlo lentamente tratando de resistir el mayor tiempo posible.
2. Proceso de inspiración: tomar aire tratando de llenar el área de bajo vientre y pulmones contando hasta 5 ó 10, tratando de enfatizar la reacción puntual al área del bajo vientre deseada.
3. Inspirar el aire contando mentalmente hasta 12 buscando el apoyo del bajo vientre y la caja torácica manteniendo una posición firme.
4. Inspiración nasal: para conseguir una gran oxigenación en nuestro cuerpo es recomendable efectuar una inspiración abriendo las aletas de la nariz y elevando el velo del paladar en forma lenta.
5. Inspiración con la inflexión de las vocales u – o – a – e – i, de forma afona, aplicando posteriormente una espiración con las mismas vocales utilizando solamente la inflexiones de cada una de ellas.

I Fase.      Desarrollo de la técnica vocal mediante ejercicios de vocalización.

Posterior al trabajo respiratorio será recomendable ofrecer variados ejercicios de vocalización buscando con ello mejorar el dominio técnico vocal, ampliar el ámbito o tesitura.

1. Ejercicios de vocalizaciones para ejercitar el staccato o notas picadas.

También se presta para trabajar la articulación de vocales y consonantes empleando sus múltiples combinaciones.

Es importante recalcar que estos ejercicios van en forma descendente y ascendente cromáticamente.

Intervalos hasta una sexta

Ejemplo N°1:

mu a e i o u o i e a a  
 ñu a e i o u o i e a a  
 mu a e i o u o i e a a  
 du a e i o u o i e a a

Ejemplo N°2:

mu u u u u u u mu u  
 nu o u o u o u o nu o  
 ña a u a u a u a mu a


2. Ejercicios de vocalización para sujetar o mantener la afinación del sonido.

Ejemplo N°3:

ma ma ma ma ma  
 da da da da da  
 na na na na na



## Ejemplo N°4.



m m m m m m m m m m  
 ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha  
 ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho  
 hu hu hu hu hu hu hu hu hu hu

3. Ejercicios de vocalización a varias voces utilizando intervalos de tercera, cuarta, quinta y sexta en legato y staccato, buscando desarrollar la disociación armónica.


## Ejemplo N°5:



me e  
 m i  
 mu u  
 mo o

## Ejemplo N°6:

staccato intervalo de 3ra



pri pri pri pri pri pri pri pri pri  
 pro propropropropropropro pro  
 ta ta ta ta ta ta ta ta ta  
 brimbrimbrimbrimbrimbrimbrimbrimbrim



## Ejemplo N° 11:

Legato Intervalo de 6ta

ta \_\_\_\_\_ a a  
da \_\_\_\_\_ u u  
me \_\_\_\_\_ e e  
pa \_\_\_\_\_ i i

## Ejemplo N° 12:

staccatto Intervalo de 6ta

me me me mi mi mi mi i  
pra pra pra pri pri pri pri i  
nu nu nu nu nu nu nu u  
ma ma ma ma ma ma ma a

4. Vocalizaciones con rítmica de tresillo y corcheas dando énfasis en la combinación del legato y staccatto.

## Ejemplo N° 13:

Legato y staccato

me \_\_\_\_\_ e e e e me i i i i a a  
pra \_\_\_\_\_ i i i i pre e e e e o o  
ta \_\_\_\_\_ a a a a ta i i i i e e  
ma \_\_\_\_\_ a a a a ma e e e e i i

## Ejemplo N° 14:

Tri \_\_\_\_\_ i i i i i i i i  
 pa \_\_\_\_\_ a a a a a a a a  
 sa \_\_\_\_\_ e e e e e e e e  
 mi \_\_\_\_\_ o o o o o o o o

II Fase.

En esta sección se presenta como apoyo metodológico en formato o pasos para el montaje de obras corales de estilo homofónico y polifónico a varias voces.

Obra Coral Latinoamericana Titulada: Río Feliz

## Procedimiento:

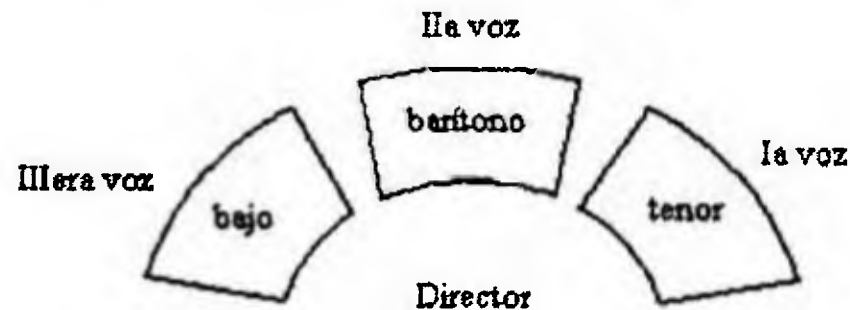
- a. Pieza coral a tres voces que puede estar conformada o interpretada por coro de voces mixta de la siguiente forma según la gráfica:



- b. También puede ser interpretada por un coro femenino conformado por contralto, mezzosoprano y soprano según la siguiente gráfica:



- c. Puede ser interpretado por un coro masculino conformado por el bajo, barítono, tenor, según la siguiente gráfica:



- d. Procedimiento de montaje.

1. Lectura del texto no utilizar el ritmo.

Con esta fase se logra conseguir un entendimiento y una comprensión del mensaje textual ayudando enormemente a la interpretación.

2. Lectura del texto pero esta vez agregando el aspecto o elemento rítmico en cada una de las voces según la obra coral.

Hay veces que la obra rítmicamente es similar en todas las voces; en este caso la acción antes detallada se puede efectuar generalmente

con todos los miembros del coro.

En otras ocasiones la obra coral tiene variaciones rítmicas en cada una de las voces dándole un carácter más polifónico. En este caso el procedimiento cambia, hay que efectuarlo cada voz por separado.

3. Escuchar las melodías correspondientes a cada voz según el caso de la obra de cinco o diez veces tratando de conseguir con esto una mejor percepción melódica y por ende rítmica.

En esta acción se trabaja en forma simultánea la afinación y el empaste.

4. Mezclar la melodía, texto y ritmo en cada una de las voces. Primero en forma separada, voz por voz hasta perfeccionar cada una de ellas.
5. Trabajo de afinación y empaste trabajando el uso correcto de las consonantes y vocales.
6. Trabajo de interpretación, incorporando el aire de la obra coral, los matices primero en cada voz y posteriormente grupal.
7. Trabajo sobre la respiración explicando en forma general donde hay que efectuar esa acción respiratoria.

Ejemplo: a. en los silencios

b. en la terminación de frase

8. Finalmente dominado todos los aspectos anteriormente mencionados, se procederá al montaje grupal de la obra trabajada.

A continuación presentamos un listado de obras corales recomendadas en este auto instructivo incluyendo sus partituras.

1. Obra coral latinoamericana a tres voces.

Río Feliz estilo polifónico

Letra: Juan Ramón Jiménez

Música: Raimundo Pereira

2. Obra coral del Renacimiento.

Kyrie I de la Misa "se la face ay pale"

Compositor: Guillaume Dufay (1400-1474)

3. Obra coral del folkllore mitológico Cuna  
Machi olo kamutule  
Letra y Música: George Coulbourne
4. Obra coral del Renacimiento.  
Chanson titulada: "Pourquoy non"  
Compositor: Pierre de la Rue (1460-1518)
5. Obra coral del folkllore negroide panameño.  
Blessed be god  
Letra y música: George Colbourne
6. Obra coral del Renacimiento:  
Quam pulchri sunt  
Compositor: Tomás Luis de la Victoria (1540-1611)
7. Obra coral del Renacimiento:  
Ave María  
Compositor: Jacobo Arcadelt (151-1560)  
Estilo homofónico
8. Obra coral del Renacimiento, estilo Chanson Francés.  
Bon Tour, non coeur  
Compositor: Franco Flamenco, Orlando di Lasso

Las obras correspondientes a los puntos 2, 4, 6 y 8, ya aparecen en los análisis correspondientes al II Capítulo de la nueva propuesta curricular o programática de la asignatura Conjunto Coral 360a.

# Rio Feliz Venezuela

Letra: Juan Ramón Jiménez  
Música: Raimundo Pereira

Lento

*mp* Ay que las bar cas no quie ren

Ay que las bar cas no quie ren ir ay que las bar cas no quie ren

Ay que las bar cas no quie ren ir quier mo

ir ay que las bar cas no quie ren ir

ir, no quie ren ir quier

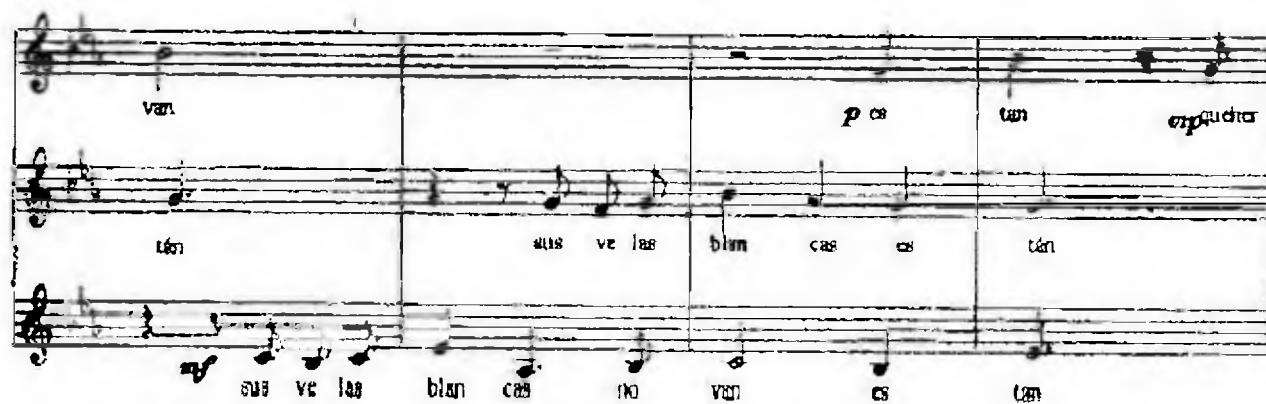
tar de, la tar de sus ve las blan cas no

quier mo sa la tar de


mo sa la tar de

Sus ve las blan cas no van, es





Van *p* es tan *mp* audien  
 tán aus ve las blan cas es tán  
 que ve las blan cas no van es tán



mo sa la tar de, la tar de  
 que her mo sa la tar de  
 que her mo sa la tar de



Ay, bar cas que tas en a gua  
 Ay, bar cas que tas en a gua Ay, bar cas que tas en a gua



*f* Ay, bar cas que tas en a gua luz que her mo sa la  
 luz Ay bar cas que tas en a gua luz  
 luz

tar de, la tar de

que her mo va la tar de

mo va la tar *p* de

Detailed description: This is a musical score for three voices, likely soprano, alto, and tenor/bass, arranged in three staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in French. The first staff (top) has the lyrics 'tar de, la' in the first measure, 'tar' in the second, and 'de' in the third. The second staff (middle) has 'que her' in the first measure, 'mo' in the second, 'va la' in the third, and 'tar de' in the fourth. The third staff (bottom) has 'mo' in the first measure, 'va la' in the second, 'tar' in the third, and '*p* de' in the fourth. The lyrics are aligned with the notes on the staves. There are various musical notations including notes, rests, and a dynamic marking '*p*' (piano) in the fourth measure of the bottom staff.

The image displays a musical score for the song "Kamutu" by J. S. Gershwin. The score is arranged for a vocal ensemble and piano accompaniment. The vocal parts are labeled on the left: Tenor Solista, Soprano, Contralto, Tenor, and Baritone. The piano part is indicated by a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into measures, with measure numbers 2, 4, 6, and 8 visible. The lyrics include: "Ye ye ye ma chi o lo ka mu tu le", "ma chi o lo ka mu tu le", "ma chi o lo ka mu tu le", "ka mu tu", "o lo ka mu tu", "ma chi o lo ka mu tu le", and "ma chi o lo". The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The overall style is characteristic of early 20th-century American popular music.

10 12

ka mu tu le

ka mu tu le

ka mu tu le

Ye ye ye

*p* Ye ye ye

*p* Ye ye ye

*p* Ye ye ye

*con* ma chi o lo ka mu tu le

*C* E

chi

o lo

14

ma chi o lo ka mu tu le

ka mu tu le

o lo ka mu tu le

ka mu tu le

*p* ma chi o lo ka mu tu le

*p* ma chi o lo ka mu tu le

16

*f* ma chi o ka mu tu le

*f* ma chi o ka mu tu le

*f* ma chi o ka mu tu le

*f* ma chi o ka mu tu le

*f* ma chi o ka mu tu le

*p* ma chi o ka mu tu le

*p* ma chi o ka mu tu le

*p* ma chi o ka mu tu le

*p* ma chi o ka mu tu le

*p* ma chi o ka mu tu le

19 20

ma chi o lo ka mu tu

ma chi o lo ka mu

Ye

Ye

Ye

21

ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le

rall

rall

rall

rall

22

ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le

ma chi o ka mu tu le

p

p

p

p

28 29

le  
le ye  
le  
le

ma chi o ka ma  
le  
ye  
ye  
ye

30

ma chi o lo ka ma  
le  
Ye  
Ye  
Ye

32 34

Ye  
f Ye  
Ye  
f Ye  
f Ye



38

*p* *p*

ma chi o lo ka mu tu le

Ye

40

ma chi o lo ka mu tu le

Ye

ma chi o lo ka mu tu le

42

ma chi o lo ka mu tu le

ma chi o lo ka mu tu le

44

48

Ye

Ye

Ye

ma chi o lo ka mu tu le

Y

48

*cres*

*p* ma chi o ka mu tu le

*f* ye

*f* ye

*f* ye

tu le

*f* ye



## Blessed Be Good

Letra y Musica  
George R. Colbourne

2

Soprano

Contralto

Tenor

Bartono

*sp* ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god

*sp* ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god

4

ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god *p* when you

ble ssed be god and his an gles in hea ven ble ssed be god *p* when you

ble ssed be god ble ssed be god

ble ssed be god ble ssed be god

6

wake up in the mor ning when you go at nigt to sleep all you have to say my bro ther is three

wake up in the mor ning when you go at nigt to sleep all you have to say my bro ther is three

*P* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ blessed be *ffp* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_

*P* Oh \_\_\_\_\_ blessed be \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ blessed be *ffp* Oh \_\_\_\_\_ leased be \_\_\_\_\_

10

words and you will see Oh

ble sed b and his angels in hea ven

words and you will see Oh

ble sed begod and his angels in hea ven

You'll see Oh

You'll see Oh

*pp*

12

ble sed be god

ble be god and his angels in hea ven

ble sed b

ble sed be god and his angels in hea ven

ble sed be

Oh

ble sed be

Oh

*pp*

*ff*

ble sed be god A my time you have a down tall chuparc Ru mig low Ther's no

ble sed be god A my time you have a down tall and you chuparc Ru mig low Ther's no

*pp* Oh blessed be Oh blessed be

*ffp* Oh blessed be Oh blessed be

18

need for you to worry Just up and praise the bad and a shout out ble ssed ble ssed be the lord

need for you to worry Just up and praise the bad and a shout out ble ssed ble ssed be the lord

Oh \_\_\_\_\_ blessed be ble ssed be and a shout out ble ssed ble ssed be the lord

Oh \_\_\_\_\_ blessed be ble ssed be and a shout out ble ssed ble ssed be the lord

To Coda

19

and a shout out ble ssed ble ssed be the lord and a shout out

and a shout out ble ssed ble ssed be the lord and a shout

and a shout out ble ssed ble ssed be the lord and a shout out

and a shout out ble ssed ble ssed be the lord and a shout out

20

2. Slower

Oh \_\_\_\_\_

Oh \_\_\_\_\_

dolce with feelings

P ble ssed be god a ny time you have a friend

28

Uh Ah sempre dulce

Uh Ah I say ble ased be god for the light to see the

ble ased be god a ny time you share your bread Ah

Uh Ah

30

way and praise the

*sp* Ah Ah

*sp* Ah Ah

32

ble ased be god a ny time you have a freind ble ased be god a ny time you share your

me have a freind

E E E

*cres* 38

Just three words my brother      Just three words my brother

Just three words my brother      Just three words my brother

E \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_

E \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_ E \_\_\_\_\_

*38* *tempo primo*  
with joy

ble ssed be god      ble ssed be god and his an-gles in heav-en

ble ssed be god      Oh oh oh

ble ssed be god      Oh oh oh

ble ssed be god      Oh no

*42* *D.S. al Coda*

ble ssed be god      ble ssed be god and his an-gles in heav-en      ble ssed be god a my

Oh oh oh      Oh oh oh      Oh a my

Oh oh oh      Oh oh oh      oh

Oh oh oh      Oh oh oh      oh

*Coda*

44

ble ssed be god

ble ssed be god

with Swing Staatto

And very bo dy come sing it ble ssed be god and e v'ry

And very bo dy come sing it ble ssed be god and e v'ry

1.

ble ssed be god

ble ssed be god

bo sy come shout it ble ssed be god and e v'ry

bo sy come shout it ble ssed be god and e v'ry

2.

ble ssed be god

ble ssed be god

body come shout it ble ssed be god

body come shout it ble ssed be god



# Ave María

## Cuatro Voces Mixtos

Autor: Jac obo Arcadelt  
1513-1560

A ve Ma ri a gra ti plas do

mi ma te cum a ve Ma ri a be ne di ta

tu be ne dic ta tu in mi li e ri bus ol be ne dic tus

16 18 20

fruc tua ven tis tu I Je sus sanc ta Ma ri a Ma

24 26 28

ter De I O re pro no bis pec ca to ri bus

*p*

30 32 34

rius et in ho ra mor tis mor tuae A men A men

*PPP*



En este punto recomendamos algunos canones que pueden contribuir en el corista, introduciéndolo poco a poco en el mundo coral.

A nivel metodológico el repertorio de cánones le da al corista la posibilidad de desarrollar un trabajo y desarrollo en la disociación rítmica, armónica y melódica, incorporando en el repertorio:

- a. Canones de contenido pedagógico.
- b. Canones populares de España.
- c. Canones de diversos idiomas.
- d. Canones religiosos en latín.

#### Índice:

- a. canones de contenido pedagógico.
  1. Abece Autor: Vega M.
  2. Cuatro saltos Anónimo
  3. Dominus zoltanus Autor: Kerenyi G.
  4. La Escala Autor: Betthoven L.
  5. Los tambores Anónimo.
- b. canones populares de España.
  1. A la orilla del Agua. Popular anónimo
  2. Ay que bien. Popular anónimo
  3. Debajo un botón Popular anónimo
  4. La campana Popular anónimo
  5. Mi gallina Popular anónimo
- c. canones de diversos idiomas.
  1. Aurea libertas. Autor Kodaly 2.
  2. Catedrales de Francia. Anónimo

3. Im Arm der Liebe      Autor Beethoven L.  
 4. Vamo di chore.      Mozart W.  
 5. Wer sich die Musik erküest      Autor Hindemith P.

d. canones religiosos en latín.

1. Alleluya.      Autor Óbice W.  
 2. Ave María      Autor Gumpelzhaimer A.  
 3. Cantate Domino      Autor Gumpelzhaimer A.  
 4. Clamvi      Autor Gumpelzhaimer A.  
 5. Ave María      Autor Mozart W.

a. canones de contenido pedagógico.

Abecé  
a 3 v.

Adaptación: VEGA M.

A be cé de e e-fe ge ha-che i jo-ta ka e-le  
 e-le e-me e-ne e-he o pe ku e-rre e-se te u u-ve e-quix  
 y grie-gayze-ta y grie-gayze-ta yo-tra vez aem-pe-zar con a be cé.

(Para acabar)

yo-tra vez aem-pe-zar con a be cé.  
 y grie-gayze-ta yo-tra vez en el cé.  
 y grie-gayze-ta y grie-gayze-ta cé.

Cuatro saltos  
a 2 v.

ANONIMO

Cua - tro sal - tos en ba - ja - da,  
y lue - go su - bo por la es - ca - la.

Dóminus Zoltanus  
a 2 v.

KERENYI G.

**Maestoso**  $\text{♩} = \text{c}$   $\text{♩}$

Do - mi - nus Zol - ta - nus Ko -  
dály, Re - x or - di - nis can - to -  
rum, Mi - nis - ter mu - si - co - rum, PA - nis - si - æ ma -  
DO-mi-nus Zol - ta - nus Ko - dály, RE-x or -

gi - ster, et SO-lm-ta-ti-o - nis prae - cep - tor, LAu -  
 nis can - to - rum, MI - ni - ster mu-si - co - rum,  
 da - tor car - mi - nis po - pu - li, TI - re - us mu-si -  
 RA - nta - si - a - ma - gi - ster, et SO-lm-ta-ti-o - nis prae -  
 cep - tor, LAu - da - tor car - mi - nis po - pu - li,  
 Rex or - ti - nis can - to - rum Ko - dály!  
 TI - re - us mu-si - co - no - vae Ko - dály!

La escala  
a 3 v.

BEETHOVEN I.

A - le - gres, can - temos ya nuestra escala de Do do re mi fa sol la si do  
 do si la sol fa mi re do mi fa sol la si do re mi mi re do si la sol fa mi

Los tambores  
a 3 v.

ANONIMO

1 2

Los tam - bo - res mar - can el com-pás; la trom-pe - ta

to - ca ta ta ta. El cla-ri-ne - te can - ta por no llo-rar.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Los tambores' (The Drums). It is attributed to 'ANONIMO'. The score is written for two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures, each marked with a '1' above the staff. The second staff continues the melody and includes lyrics. The lyrics are: 'Los tam - bo - res mar - can el com-pás; la trom-pe - ta to - ca ta ta ta. El cla-ri-ne - te can - ta por no llo-rar.' The melody is simple and rhythmic, typical of a folk song.

b. canones populares de España.

A la orilla del agua  
a 2 v.

POPULAR

A la or - ri - lla del a - gua, i - mun - da - dos de sol, en - to - na - mos al

al - re u - na be - lla can - ción. O - la - rá dí - ri - a o - la -

rá dí - ó, o - la - rá dí - ri - a o - la - rá dí - ó.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'A la orilla del agua' (At the edge of the water). It is labeled as 'POPULAR'. The score is written for two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures, each marked with a '1' above the staff. The second staff continues the melody and includes lyrics. The lyrics are: 'A la or - ri - lla del a - gua, i - mun - da - dos de sol, en - to - na - mos al al - re u - na be - lla can - ción. O - la - rá dí - ri - a o - la - rá dí - ó, o - la - rá dí - ri - a o - la - rá dí - ó.' The melody is simple and rhythmic, typical of a folk song.

Ay! qué bien  
a 3 v.

POPULAR

2

¡Ay! qué bien mis cam - pa - nas re - pi - co, cuan - do lle - ga el en -

tie - ro de un ri - co. Don don don don.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Ay! qué bien' (Ay! how good). It is labeled as 'POPULAR'. The score is written for two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures, each marked with a '2' above the staff. The second staff continues the melody and includes lyrics. The lyrics are: '¡Ay! qué bien mis cam - pa - nas re - pi - co, cuan - do lle - ga el en - tie - ro de un ri - co. Don don don don.' The melody is simple and rhythmic, typical of a folk song.

Debajo un botón  
a 4 v.

POPULAR

1 2

De - ba - jo un bo - tón, ton, ton, que en - con - tró Mar - tín, tín, tín,

3 4

ha - bi - a un ra - tón, ton, ton; ¡ay! que chi - qui - tín, tín, tín.

La campana  
a 3 v.

POPULAR

1 2

La cam - pa - na ya nos lla - ma, ya nos lla - ma; dul - ce sue - ño

3

nos re - ga - la, nos re - ga - la Din - don, - din don, din don.

Mi gallina  
a 3 v.

POPULAR

1

Mi ga - lli - na yaha pues - to el hue - vo, yaha pues - to el

2

hue - vo yal - bo - ro - ta to el ga - lli - ne - ro, to el ga - lli -

3

ne - ro. Co - co cét, co - co cét, co - co cét.

## c. canones de diversos idiomas.

Aurea libertas  
a 3 v.

KODALY Z.

Au - re - a li - ber - tas, u - bi - que tri -  
um - phas, so - la - ris mae - ren - tes, re - cre - as do -  
len - tes. Au - re - a li - ber - tas, u - bi -  
que tri - um - phas, so - la - ris mae - ren - tes re - cre - as  
do - len - tes. Au re - a li - ber - tas, u - bi - que tri - um - phas,  
so - la - ris mae - ren - tes, re - cre - as do - len - tes.

Catedrales de Francia  
a 3 v.

ANONIMO

Or - lé - ans Beaugen - cy No - tre Da - me de Cle - ry Ven - dō - me Ven - dō - me

Im Arm der Liebe  
a 3 v.

BEETHOVEN L.

Im Arm der Lie be ruht sich's wohl, ruht sich's  
wohl, ruht sich's wohl Wo es auch sei, das ist dem  
Mü - den ei - ner - lei, das ist dem Mü den ei - - - ner -  
lei Im Schoß der Er - de ruht sich's  
wohl, ruht sich's wohl, ruht sich's wohl.

V'amo di core  
(a 3 coros de 4 v. m.)

MOZART, W.A.

S V'a - mo di co - re te - ne-ra-men - te, si, si,  
A V'a - mo di co - re te - ne-ra-men - te, si, si,  
T V'a - mo di co - re te - ne-ra-men - te, si, si,  
B V'a - mo di co - re te - ne-ra-men - te, si, si,



V'a mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si!

V'a mo di co - re te - ne - ra - men - te, si!

V'a mo di co - re, si, si, si!

V'a mo, si, si, te - ne - ra - men - te, si!

Wer sich die Musik erkiest  
a 2 v.

HINDEMITH P.

Wer sich die Mu sik — er - kiest, hat ein himm - lisch Gut ge -

won - nen, hat ein himm - lisch Gut ge - won - nen denn ihr

er - ster Ur - sprung ist von dem Him - mel her - ge - kom -

men, weil die lie - ben Eu - ge - lein sel - ber Mu - si - kan -

ten sein - ten sein.



Cantate Dómino  
a 4 v.

GUMPELZHAIMER, A.

1

Can - ta -

2

te -

3

Do -

4

mi - no can - ti -

5

cum no -

6

vum, can - ti - cum -

7

no - vum, can - ti -

8

vum, can - ti -

Clamavi  
a 2 v.

GUMPELZHAIMER, A.

Cla - ma - vi ad te, Do - mi -  
ne in tri - bu - la -  
ti - o - ne me - a  
et ex - au - di - sti me -

Ave Maria  
a 4 v.

MOZART, W.A.

A - ve Ma - ri - a. a -  
a - ve  
a - ve Ma - ri - a,  
- ve, a - ve Ma - ri - a, a -

ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a, a - ve

Ma - ri - a, a -

a - ve Ma - ri - a, a -

ve Ma - ri - a, a -

ve a - ve

The musical score is written for four voices, likely Soprano, Alto, Tenor, and Bass, arranged in four staves. The lyrics are 've Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a, a - ve'. The first staff (Soprano) has a long note in the first measure, followed by 've Ma - ri - a, a -' in the second and third measures. The second staff (Alto) has a long note in the first measure, followed by 've Ma - ri - a, a -' in the second and third measures. The third staff (Tenor) has 'Ma - ri - a, a -' in the first measure, followed by a long note in the second measure, and 'a -' in the third measure. The fourth staff (Bass) has a long note in the first measure, followed by 've a - ve' in the second and third measures. The lyrics are written below the staves, with some words appearing on the lines and some below the staves.

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**AUTO INSTRUCTIVO**

**Conjunto Coral 360B**

**Teórico Práctico**

**Elaborado por el Profesor:**

**Carmelo R. Moyano R.**

**Cédula 8-452-539**

**Código 9110**

**ÍNDICE****Fases**

I Fase 407

II Fase 410

**Canones**

Canones Religiosos en latín 428

## INTRODUCCIÓN

Este instructivo representa la continuidad del desarrollo y formación del estudiante en la asignatura Conjunto Coral 960B. Dominando la disociación rítmica, melódica y armónica, mediante el trabajo de vocalización con las combinaciones de consonantes y vocales, creando variados fonemas.

En este material instructivo presentamos:

- a. Una primera fase que comprende el estudio de las consonantes, la pronunciación correcta de las mismas y ejercicios vocales en forma hablada con el propósito de desarrollar una mejor dicción.
- b. Una segunda fase que comprende el aspecto técnico de la vocalización en sus variadas formas y estilo.
- c. Presentamos el repertorio adecuado exponiendo las partituras para su mejor comprensión.



### **Desarrollo del auto instructivo de la asignatura Conjunto Coral 360b**

Este material guía es la prolongación o continuidad de la asignatura 360a expuesto anteriormente y tiene la finalidad de proporcionar al futuro docente de la educación musical, de herramientas metodológicas en la enseñanza del conjunto coral.

En este auto instructivo contamos con varias fases detallados de la siguiente forma:

#### **Iera Fase. Estudio de las consonantes y su correcta mecánica en su pronunciación en el canto.**

- a. Según Madelein Mansión, las consonantes son las bisagras de la articulación, ya que por su solidez hacen la vez de trampolín, proyectando las vocales hacia delante. Es importante que la boca, los labios y la lengua, a nivel muscular, adquieran firmeza y buen dominio de flexibilidad para poder pronunciar correctamente las consonantes.
- b. Para pronunciar correctamente las consonantes debemos saber o conocer la mecánica del movimiento vocal que nos permitirá un mejor desenvolvimiento y soltura al momento de efectuar esta acción.
  1. Con las consonantes B, P, M, se juntan los labios de arriba y de abajo, pero es importante señalar que en cada una de estas consonantes la inflexión de juntar ambos labios en cuanto a la presión o fuerza que se ejerce es diferente.

Por ejemplo, en la consonante M, ambos labios apenas se juntan dándole la suficiente vibración, necesaria para dar o conseguir la sonoridad que se requiere.

En el caso de la consonante B la inflexión de juntar los labios es con

un poco más de presión quitándole un poco el aspecto sonoro vibrante produciéndose un sonido más seco.

Y, finalmente la consonante P se considera explosiva, de impacto y proyección, en este caso la inflexión de juntar los labios es mucho mayor quitándole totalmente esa sonoridad vibratoria que caracteriza la M, por el contrario la P se utiliza en vocalizaciones donde hay que proyectar con mayor firmeza el ataque de los sonidos.

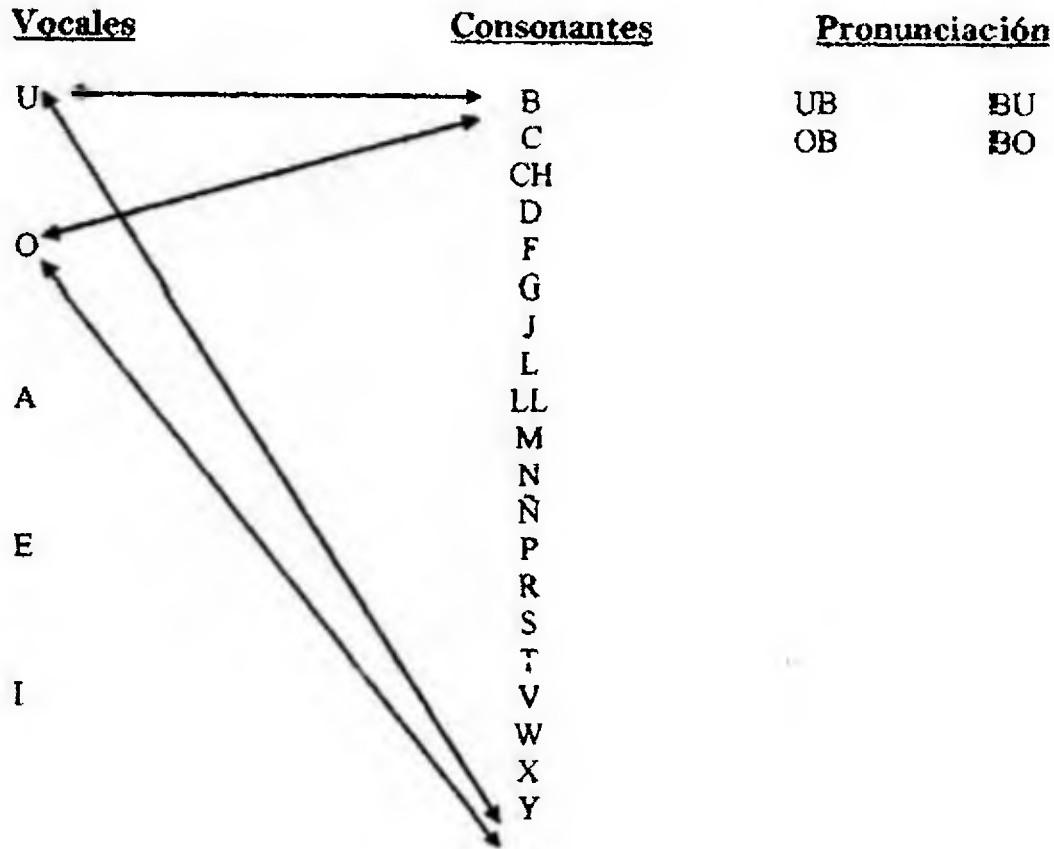
2. Con las consonantes F - V se juntan los labios de abajo con los dientes de arriba. Con respecto a estas consonantes hay una pequeña diferencia, la F es afona solamente, la V es semi-afona, se logra sentir la columna de aire acompañada de cierto sonido semivibratorio.

Hay que tener cuidado en la pronunciación de palabras con inicio de consonante V, ya que tienden a pronunciarse con B dando como resultado una dicción deficiente.

- c. Ejercicios en forma hablada para disminuir la dificultad de dicción en la pronunciación de las consonantes y combinaciones con las vocales, presentamos tres gráficas donde se muestran marcadas todas las posibilidades de combinaciones, donde se debe tratar de poner en práctica el estudio de las consonantes.

Posteriormente, se podría utilizar todas las combinaciones empleándola en las vocalizaciones.

## Ejercicio N°1.



Ejemplo:

Valiente pronunciación correcta

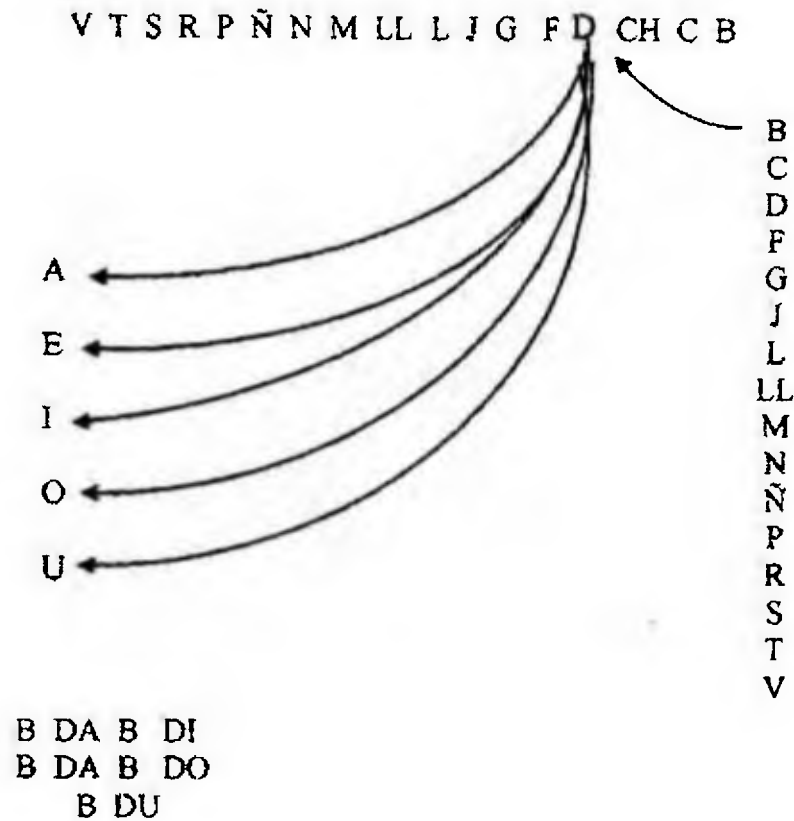
Baliente algunas personas tienden a pronunciarla de esta manera, se considera una forma incorrecta de dicción.

1. En la pronunciación de las consonantes L, D, N, T, se debe aproximar la punta de la lengua al paladar, adelante, evitando que toquen los dientes, de esta forma se produce un sonido colocado, apoyada con el uso correcto del diafragma, músculo controlador de la salida del aire.
2. En la pronunciación de las consonantes R, RR, X, CH, se debe

aproximar la lengua a la casi mitad del paladar.

3. En la pronunciación de las consonantes C, K, G, J, se debe aproximar la base de la lengua atrás.

Ejemplo N°2.

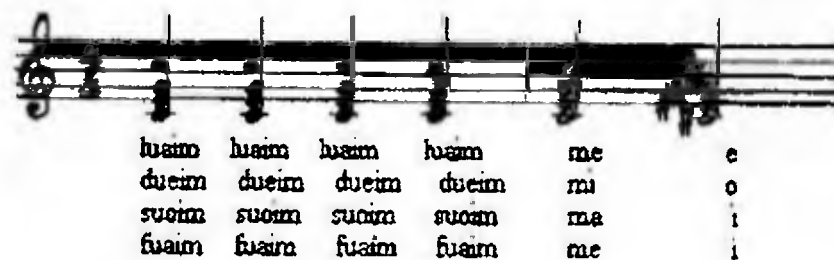


II. Fase. Trabajo práctico de vocalización a varias voces utilizando variados fonemas.

Ejemplo N°1:



## Ejemplo N°2:



- a. Ejercicios recomendados para lograr óptimamente una efectiva vocalización diaria.
1. Respirar en posición franca y relajada.
  2. Usar el apoyo del bajo vientre y mantener la caja torácica expandida y firme.
  3. Trabajar el centro de la voz e ir ascendiendo los ejercicios por medio de tonos.
  4. En sonido alto o agudo debe estar adelante y prepararlo con una sensación de bostezo.
  5. No estrangular el sonido, no se debe cerrar la garganta entre sonido y sonido.
  6. Al cambiar la vocal se debe mantener el nivel de sonoridad sin dejarlo caer.
  7. trabajar los ejercicios con notas picadas o staccato y legato.

## Ejemplo N°3:



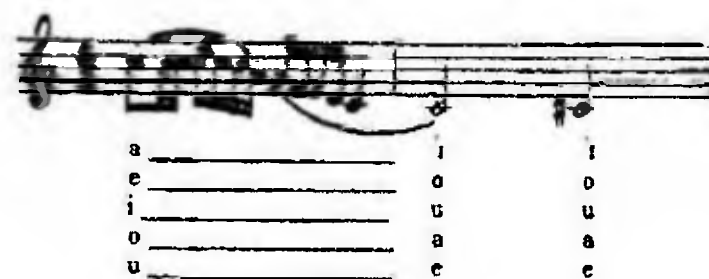
Ejemplo N°4:



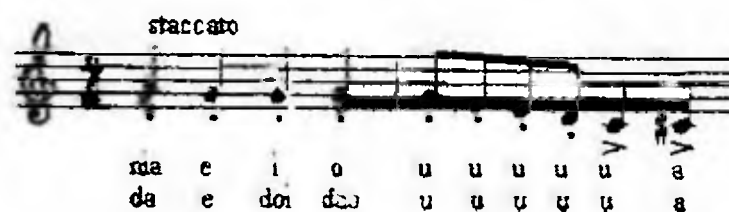
Ejemplo N°5:



Ejemplo N°6:



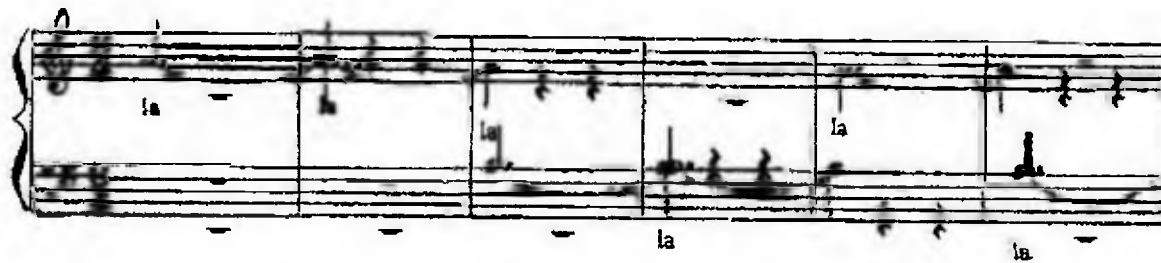
Ejemplo N°7: Ejercicio de vocalización para abrir la garganta.



b. Vocalizaciones a varias voces.

La agrupación coral trabajando la vocalización con ejercicios polifónico a varias voces puede lograr el desarrollo de la ductilidad o coesión sonora, una eficaz agilidad mental y una conciencia realmente polifónica.

Ejemplo N°8: con este ejercicio se desarrolla el sentido de independencia de las cuerdas.

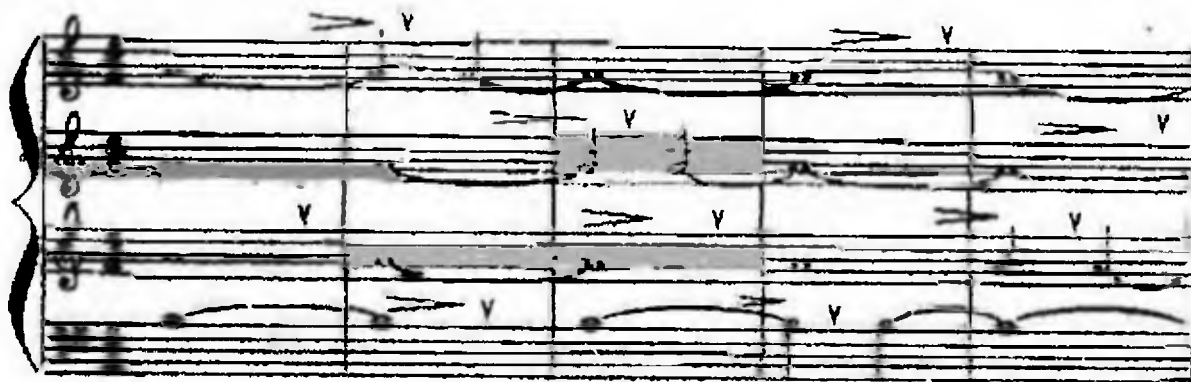


c. Ejercicio para dominar la respiración alternada en un coro.

Es muy común encontrar obras corales con largos melismas o largas frases que en muchas ocasiones deja a los coristas prácticamente sin aire, creando una gran calamidad en la interpretación correcta de una obra coral.

Para una correcta respiración alternada, todos los alientos que se tomen dentro de una frase deben ser sutiles o pasar inadvertidos.

Ejemplo N°9:



## d. Ejercicios Polifónicos.

Ejemplo N°10:

S  
T  
C  
B

u  
i

Ejemplo N°11:

S  
T  
C  
B

u  
i

Ejemplo N°12:

S  
T  
C  
B

La  
La  
La  
La  
La  
La  
La  
La



e. Procedimiento de montaje.

En este punto se utiliza el mismo procedimiento utilizado en el auto instructivo de Conjunto Coral 360a.

Enfatizando el trabajo de afinación, interpretación, respiración, dicción y ritmo.

f. A continuación presentamos un listado de obras corales recomendadas en este auto instructivo incluyendo sus partituras.

1. Obra Coral del Romanticismo.

Sommerlied op. 146, N°4. (Canto del estío).

Compositor. Robert Shumann, basado en la poesía de Fr. Rückert.

2. Obra Coral del Repertorio Folklórico panameño a cuatro voces.

Mi chola se va del pueblo.

Autor: Víctor Vargas

Arreglo: Ignacio Serrano

3. Obra Coral del Renacimiento.

In un boschetto.

Compositor: Luca Marenzio (1560-1599)

4. Obra Coral a cinco voces del repertorio tradicional cubano.

Duerme negrito.

Recopilación: Atahualpa Yupanqui.

Arreglo: Luis Craff

5. Obra Coral del Renacimiento a cinco voces.

Ohime il bel viso

Compositor: Claudio Monteverde (1567-1643).

# Mi Chola se va del Pueblo

Autor: Victor Vargas  
Arreglo: Ignacio Serrano

First system of the musical score. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal melody, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics are: "Mi cho la se va del Pue blo se". There are musical markings such as a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the last two measures.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The lyrics are: "va pa la ca pi tal me lo di jo des pa". There are musical markings such as a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the last two measures.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The lyrics are: "ci to por la tar deen el por tal que da". There are musical markings such as a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the last two measures.

8 10 11

jeu joy jeu joy jeu joy Be sar

so lo la que bra da don de yo hi ba be sar

jeu joy ja jeu joy ja jeu joy be sar

12 13 14 //

A has pren de ras po ner se > //

A has pren de ras po ner > //

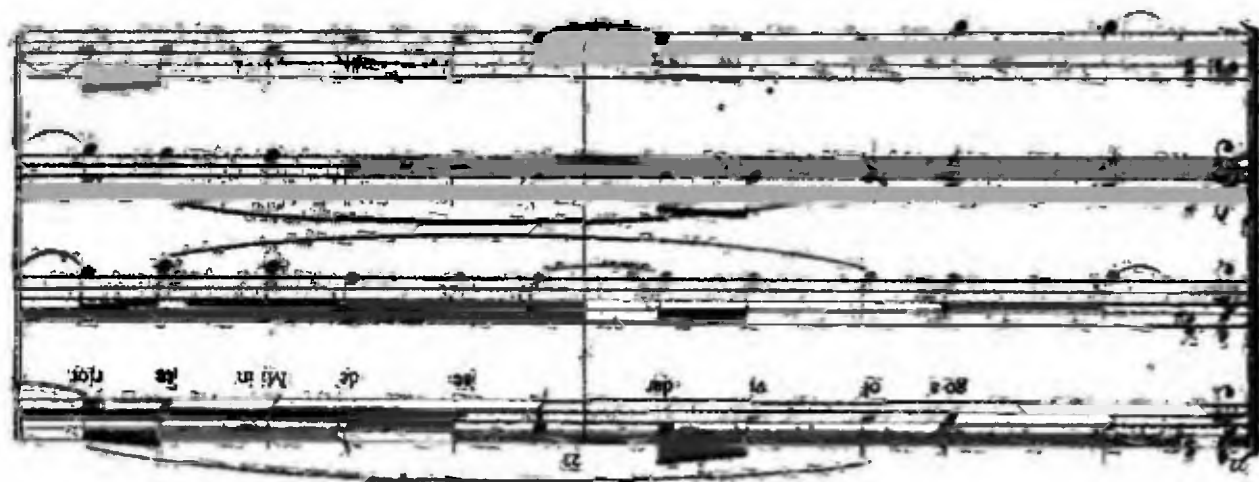
P //

15 16 17 //

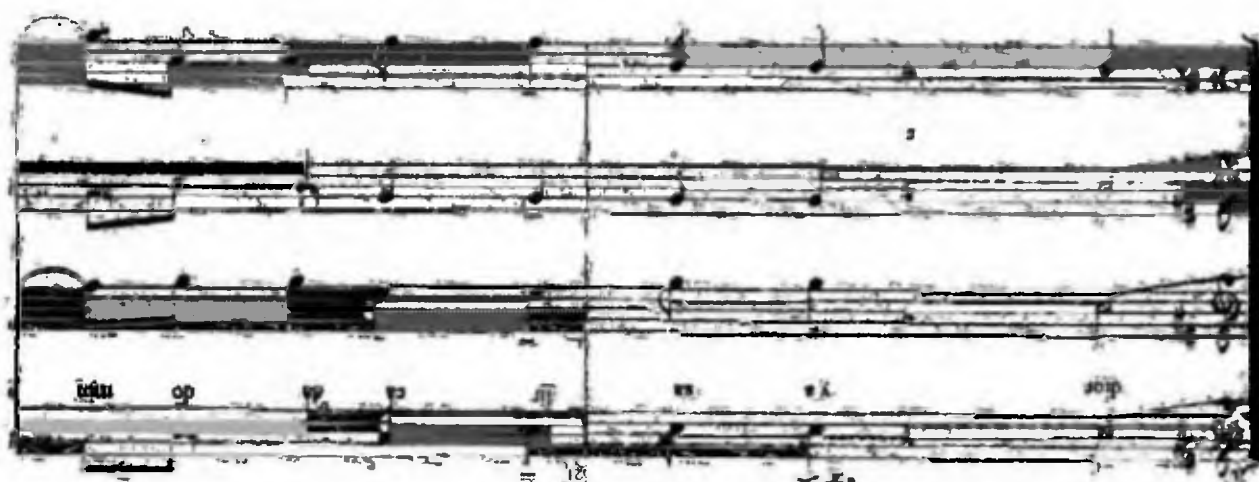
yo ley la // un blue jean bien pe ga

no de sen lo nar //

un sue



First system of a musical score, featuring three staves. The bottom staff contains the lyrics: "de l'air de la mer".



Second system of a musical score, featuring three staves. The bottom staff contains the lyrics: "de la mer".



Third system of a musical score, featuring three staves. The bottom staff contains the lyrics: "de la mer".

25 26

se que dan so lo con mi go el re

se que dan so lo con mi o el re

se que dan so lo con mi go el re

27 28 29

cuer do de sus co sas y el la drar del pe tro

cuer do de sus co sas y el la drar del pe tro

31 32

fla co cuan do pa so por su ca sa

fla co cuan do pa so por su ca sa ca

joy joy      joy joy      joy joy  
 mi no del pa jo      nal don de      he gar de mi  
 joy joy      joy joy      joy joy

pe nas A      lla pren de ra aol vi dar      se  
 pe nas A      lla pren de ra aol vi dar      se del sen

yo ley      la ha cien do fi la en mac  
 yo ley      la ha cien do fi la en mac

do nalo pa' com prar se u na ham bur gue sa ya cam

do nalo pa' com prar se u na ham bur gue sa ya cam

prar ham bur gue sa ya cam

brar los bien me sa bes por los pas te les de fre

brar los bien me sa bes por los pas te les de fre

mu cho la se que se va y se va jey jey ju

sa se va ec va ec va



51. 53

va del pue blo

pue se va y se va

yo rey ley

je y joy ja

yo rey ley

se va

se va

se va

2 55 58

se va

pa' la ca pi tal'

pa' la ca pi tal'

# Duerme Negrito Tradicional Cubano

Arreglo Coral  
para S. A, T, B1, B2  
a capella

Recop.: Atahualpa Yupanqui  
Arreglo: Luis Craff

First system of musical notation (measures 1-4). The system includes staves for Soprano, Contralto, Tenor, Bajo 1, and Bajo 2. The Soprano and Tenor parts have lyrics: "Dum, dum, dum, (sim)".

Second system of musical notation (measures 5-10). The system includes staves for Soprano, Contralto, Tenor, Bajo 1, and Bajo 2. The lyrics are: "Duer me due me ne gri to, que tu ma má se nel cam po ne".

Third system of musical notation (measures 11-16). The system includes staves for Soprano, Contralto, Tenor, Bajo 1, and Bajo 2. The lyrics are: "gri to due me due me-ño ví la que tu mamá esta cre".

*Fine* 20

dum dum mo vi la *p* dum dum sum si pa ra

dum dum mo vi la *p* dum dum sum si pa ra

dum dum mo vi la *p* dum dum sum si pa ra

can po mo vi la *p* dum dum sum si pa ra

un tin mo vi la te va trae co dor ni ces pa ra ti

22 24

ti, sum, dum, dum, si pa ra ti dum, dum, dum, si, pa ra

ti, sum, dum, dum, si pa ra ti dum, dum, dum, si, pa ra

ti, sum, dum, dum, si pa ra ti dum, dum, dum, si, pa ra

te va trae rica fruta pa ra ti te va tra é carne de cerdo pa ra ti

26 28

ti, tra é dum y si negro no se duer me viene diablo blan co y

ti, tra é dum y si negro no se duer me viene diablo blan co y

ti te va dum y si negro no se duer me viene diablo blan co y

y si negro no se duer me viene diablo blan co y

mu cha co se pa ra ti

37 34

za dum dum dum dum a su me chi ca dum dum dum due me

dum dum dum dum a su me chi ca dum dum dum due me

dum dum dum dum a su me chi ca dum dum dum due me

za se comela pa ta chi ca pume chica dum a pu me chi ca pum due me

tm, tm, tm, tm

36 38 Mercato Molto

due me ne gri to dum, due me ne gri to dum, (sim) ma má en el cam po que ma má en el cam po tra ba jan do tra ba

due me ne gri to que ma má en el cam po tra ba jan do tra ba

tm (sim) que ma má en el cam po tra ba jan do tra ba

42

tra ba jan tra ba tra ba jan do tra ba jando du ra man te tra ba jan do si tra ba jando va de lu to tra ba jan do si tra ba

quase accel

48 sempre marcato

48

jando y no le pagan tra bajando si tra ba jan do y va to san do tra ba jan do si pa el ne gri to chi qui ti to

jando y no le pagan tra bajando si tra ba jan do y va to san do tra ba jan do si pa el ne gri to chi qui

jando y no le pagan tra bajando si tra ba jan do y va to san do tra ba jan do si pa el ne gri to chi qui ti to

jando y no le pagan tra bajando si tra ba jan do y va to san do tra ba jan do si pa el ne gri to chi qui ti to

come prima

dim, molto

60

52

D.S.

p'al ne gri to, si tra ba jan do si tra ba jan do si p'al ne gri to si dum, dum, dum,

p'al ne gri to, si tra ba jan do si tra ba jan do si p'al ne gri to si tra ba jan do si

p'al ne gri to, si tra ba jan do si tra ba jan do si p'al ne gri to si dum, dum, dum,

p'al ne gri to, si tra ba jan do si tra ba jan do si p'al ne gri to si tra ba jan do si

- g. Para el desarrollo continuo de la actividad coral es muy recomendable el trabajo práctico con los canones, ya que sirve de introducción al mundo de la actividad coral.

# 1. Repertorio:

## 1.1. Canones religiosos en latín.

- |                               |                  |
|-------------------------------|------------------|
| a. De terra christus ascendit | Gumpelzhaimer A. |
| b. Domine Deus                | Haydn            |
| c. Dominé Refugium            | Gumpelzhaimer A. |
| d. Dona nobis                 | Anónimo          |
| e. Gloria in excelsio deo     | Gumpelzhaimer A. |

De terra Christus ascendit  
a 2 v.

GUMPELZHAIMER, A.

De ter - ra Chri - stus a - scen - dit ad coe - los, qui pri -  
us desce - rat de coe - lo, qui pri - us des - cen - de - rat de coe - lo, de coe - lo.

Dómine Deus  
a 4 v.

HAYDN, M.

Dó - mi - ne De - us sa - lu - tis me -

æ in di - e cla - ma - vi et

noc - te co - ram te: in - tret,

in - tret or - a - ti - o me - a

in con - spe - ctu tu - o,

Dó - mi - ne De - us, De - us

sa - lu - tis mæ Dó - mi - ne,

Do - mi - ne cla - ma - vi co - ram te

in di - e et noc - te cla - ma - vi co - ram te cla -

ma - vi, cla - ma - vi co - ram te, Dó - mi - ne.



Dómine refugium  
a 3 v.

GUMPELZHAIMER A.

Do - mi - ne, re - fu -  
gi - um fa - ctus es no -  
bis a ge - ne - ra - ti - o - nem, in ge - ne - ra - ti - o - nem.

Dona nobis  
a 3 v.

ANONIMO

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem;  
do - na no - bis pa - cem. Do - na  
no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -  
cem. Do - na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis pa - cem.



## Gloria in excelsis Deo

a 2 v.

GUMPELZHAIMER, A.

Glo - ri - a in ex - cel - sis de - o et

in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -

ta - tis. Lau - da - mus

te, be - ne - di - ci - mus te,

a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnā glo -

ri - am tu - am Do - mi - ne de - us, rex coe -

le - stis, de - us pa - ter o - mni - po - tens, u -

ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste, do - mi - ne

a - gnus de - i, fi - li - us pa - tris, pa -

tris, fi - li - us pa - tris, pa - tris,

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**AUTO INSTRUCTIVO  
Dirección y Literatura Coral 445A**

**Elaborado por el Profesor:**

**Carmelo R. Moyano R.**

**Cédula 8-452-539**

**Código 9110**

**ÍNDICE**

<b>A.</b>	<b>Condiciones Previas</b>	<b>435</b>
<b>B.</b>	<b>Técnicas de Dirección</b>	<b>435</b>
<b>C.</b>	<b>Trabajo Vocal</b>	<b>440</b>
<b>D.</b>	<b>Técnica de Ensayo</b>	<b>444</b>
<b>E.</b>	<b>Formación de Coros</b>	<b>451</b>
<b>F.</b>	<b>Partituras</b>	<b>467</b>

## INTRODUCCIÓN

En este auto instructivo es fundamental dejar claro que esta es una guía general, donde el profesor aplicará una estrategia metodológica para la enseñanza de la Dirección Coral.

Este instructivo se puede profundizar con el contenido programático desarrollado en el Capítulo II de la nueva propuesta programática de Dirección y Literatura Coral, brindándole un mecanismo eficaz para el docente en ejercicio o futuro director coral.

Este auto instructivo esta conformado por temas muy importantes en la enseñanza de dirección coral.

- A. Condiciones previas o conocimientos básicos del director coral.
- B. Técnica de dirección.
- C. Trabajo vocal.
- D. Técnica de ensayo
- E. Formación de coros
- F. Partituras corales y canones.

### A. Condiciones Previas.

El director coral a pesar de no tener un conocimiento básico musical que le permita una tarea eficiente, debe poseer elementos esenciales muy naturales como lo son:

1. sano instinto musical
2. don de mando
3. sentido rítmico preciso
4. oído armónico

con esta musicalidad o talento natural el futuro director coral tendrá por lo menos las condiciones básicas que acompañada de conocimientos musicales básico, intermedio o avanzado, podrá conseguir del coro una excelente proyección.

### Conocimientos musicales mínimos que debe poseer el futuro director coral.

- a. dominio de la figuración rítmica
- b. entonación perfecta de los intervalos
- c. conocimiento básico de la progresión armónica.
- d. conocimiento de los acordes y sus inversiones
- e. utilización del piano a nivel de ejecutar la melodía y el aspecto armónico básico.

### B. Técnica de Dirección.

#### 1. Cómo estudiar una partitura.

- a. Trabaje en el análisis del texto, si es en otro idioma, tratar de traducirlo para el mejor entendimiento del mismo y así, logrará una mejor interpretación.

- b. Mezcle el aspecto rítmico con el texto sin entonar la melodía para lograr una buena coordinación entre el texto y el ritmo.
- c. Toque en el piano la melodía de cada una de las voces por separado varias veces para lograr una percepción precisa.
- d. Mezcle el aspecto rítmico y melódico logrando una buena coordinación.
- e. Toque la melodía del bajo y cante la del tenor.
- f. Toque la melodía del bajo y cante la voz de contra alto.
- g. Toque la melodía del bajo y cante la voz de soprano.
- h. Utilice el mismo procedimiento con las otras voces, buscando independencia y dominio interpretativo de cada una de las voces.
- i. Haga un análisis armónico de cada parte o fragmento de la obra coral.
- j. Marque el fraseo.
- k. Marque las respiraciones tomando en cuenta el nivel técnico de la agrupación coral.
- l. Especifique claramente la velocidad o tempo de la obra coral.
- m. Trate de escuchar las voces internamente.
- n. Marque la dinámica.

## 2. Postura del Director.

La concentración es fundamental para el director de coro ya que le permite el dominio de las articulaciones.

Debe estar de pie, en una posición franca y cómoda, con los pies ligeramente separados, brazos colgando a lo largo del cuerpo y la cabeza normalmente erguida, sin tensión muscular.

### Relajación.

Juega un papel preponderante en el dominio y movimiento del gesto, debido a la gran cantidad de músculos y nervios que el ser humano posee; estamos muy propensos a formar tensiones, en los hombros, cuello, brazos,

etc.

### Ejercicios recomendados para liberar las tensiones.

1. levante sus brazos, lateralmente, manteniendo flojos los codos, muñecas y manos.
2. deje caer súbitamente los brazos.
3. doble los codos levantando los antebrazos hasta que formen un ángulo recto en los brazos.
4. levante las manos con los nudillos flojos hasta que formen una sola línea con el antebrazo.
5. efectúe un movimiento en forma de círculo en el área del cuello, relajando el área correspondiente al aparato de fonación.



**El estiramiento del cisne**  
Primero baja la barbilla hacia el pecho y luego estira el cuello al máximo, como un cisne, lentamente, hacia atrás. Mantén la postura unos ocho segundos. Después baja otra vez lentamente la barbilla y repite el ejercicio cinco veces (no lo hagas si tienes problemas de cervicales)

**Como un pez**  
Estira la barbilla hacia delante y abre ampliamente la boca. Ahora echa la cabeza hacia atrás y sube la mandíbula como un pez con movimientos cortos y firmes, seis veces. Observa cómo trabajan los músculos de debajo de la barbilla y el cuello. Repite todo el ejercicio tres veces.

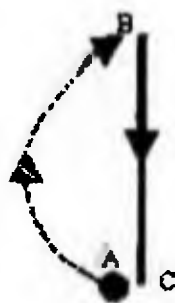
### 1. El Ataque.

Comprende dos gestos arsis y tesis que viene hacer el ataque propiamente dicho.

El golpe al aire le indica a los coristas varios aspectos.

- a. la velocidad metronómica de la obra coral.
- b. la unidad métrica o parte de ella que precede al comienzo.
- c. la respiración

Ejemplo:



en esta gráfica observamos un ejemplo de golpe al aire en este caso la ubicación de la letra **A** se considera el inicio o punto de partida del golpe al aire, el trayecto de la letra **A** a la **B** es el mismo golpe al aire y la letra **C** es el punto de ataque o inicio de un compás.

#### 4. El corte.

El corte exige un gesto muy preciso, pues indica una repentina ausencia del sonido de todo el coro o de una parte de este.

Si no se lograra una precisión efectiva del corte ocasionaría graves problemas rítmicos o de superposiciones armónicas indebidas.

Es recomendable para el director anticipar con la mirada la proximidad de un corte importante.

#### El corte final:

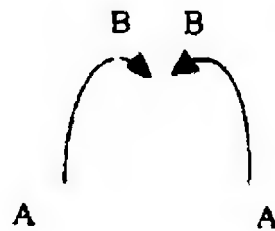
Tiene varias formas de movimiento en el gesto, si al final de una obra coral la sonoridad es fuerte o fortísimo los brazos deben estar elevados hacia el coro con un gesto amplio.



Se puede utilizar este tipo de corte:



Creando el final de una obra la sonoridad es piano o pianissimo; los brazos deben estar poco separados y cerrar en forma sutil o muy íntima y elegante.



En esta gráfica la letra **A** a la **B** corresponde a la trayectoria de los antebrazos y la **B** indica el cierre de mano.

##### 5. Marcación de compas.

Nos referimos al movimiento que hace los brazos en forma progresiva y pueden ser marcaciones de compases a tres, cuatro, dos, etc. La gráfica la podemos encontrar o referirla en el capítulo II de los programas de Dirección y Literatura Coral.

##### 6. El calderón: signo que representa la suspensión del movimiento del compás y floreos que suele acompañarlo.

Tipos de Calderón:

- a. Calderón final: se da para terminar una obra, de acuerdo al matiz.

Varía posición de brazos ya sea por su amplitud cuando el final es fuerte y su disminución cuando el final es piano.

- b. Calderón y attacca: efecto de suspensión del movimiento del compas temporal, en este caso se debe marcar el corte y el impulso para el ataque siguiente con el mismo gesto.

Ejemplo pautado:



### C. Trabajo vocal.

El director coral trabaja con cantantes, que por lo general no tienen técnica vocal alguna y esta situación provoca la necesidad de conocer en forma muy general la anatomía y la fisiología del aparato vocal, que permitirá una metodología en la educación vocal del coro y el desarrollo de una correcta técnica de ensayo.

#### 1. Descripción del aparato vocal.

El sistema vocal está conformado fundamentalmente por tres aparatos que funcionan en forma coordinada, estos son:

- a. El aparato respiratorio: se encarga del proceso de inspiración y espiración. Está conformado por las *vías respiratorias superiores* y las *vías respiratorias inferiores*.

**Descripción de las vías respiratorias superior.**

1. fosas nasales

2. la cavidad rino faringea
3. la cavidad naso faringea
4. la cavidad buco faringea

**Descripción de las vías respiratorias inferiores.**

1. la laringe
  2. la traquea
  3. los bronquios
  4. pulmones
  5. el diafragma
- b. Aparato de fonación. Es el que se encarga de producir las vibraciones sonoras mediante el proceso de fonación y esta conformado por la laringe y las cuerdas vocales. El espacio comprendido entre las cuerdas vocales se llama glotis.
- c. Aparato resonador. Es el que se encarga de amplificar las vibraciones utilizando los resonadores que son:
1. resonadores faciales: formados por los senos maxilares, esfenoidales, frontales, el paladar óseo y las cavidades faringeadas.
  2. resonadores pectorales: conformado por la caja torácica que actúa en la amplificación de los sonidos de registro grave.

**2. La respiración.**

Tiene dos procesos inspiración y la espiración. El proceso de inspiración tiene que ser natural y silencioso, no debe de existir brusquedad, ya que en este caso se podría producir una tensión que a la postre es negativo en el proceso natural del canto.

La espiración debe ser controlada, el aire sale con un soplo continuo y dirigido hacia un punto fijo colocado en los senos frontales.

Consejo sobre la inspiración.

En todos estos ejercicios pida siempre la inspiración por la nariz, es lo más conveniente.

En efecto, el aire al llegar a las cuerdas vocales, ya está purificado, humedecido y entibiado, convenientemente, mientras que al inspirar por la boca el desequilibrio de temperatura y humedad es muy marcado con respecto a la laringe, lo que puede originar irritación en las cuerdas vocales.

Sin embargo, habrá muchos en que el lapso de inspiración es muy corto, se debe respirar por la boca.

**3. Las vocalizaciones.**

Las vocales cuyo orden de la más oscuras a la más claras es u - o - a - e - i y viceversa.

Tenemos pues este orden:

La vocal **A** es intermedia entre las vocales **E** y la vocal **I** clara y muy clara respectivamente.

La vocal **O** oscura y la vocal **U** muy oscura.

Ejemplo:

oscura		claro
U	- O -	A - E - I

Homogenidad de emisión en las vocales.

Cada vocal tiene sus características y sus peligros. El problema que se nos plantea es: como lograr una homogeneidad de sonido dada la diversidad de posiciones de la lengua y boca en las distintas vocales. Surge entonces otra

regla: en el canto, todas las vocales, todos los sonidos deben ser dirigidos al mismo punto. Para lograr eso debe elegir entre las vocales la que más cómoda le resulte; esta puede cualquiera, ya que la comodidad de cada vocal dependerá de cada individuo.

No cometa el error muy difundido por otra parte, de hacerlas oscurecer exageradamente hasta distorcionarlas, quitándole belleza a la emisión del sonido vocal, en muchos casos haciendo incomprensible el texto.

Para usted ocasionalmente oscurecer o aclarar la emisión de la vocal, por algún efecto especial que quiera lograr, debe hacerlo con mucha precaución.

Los ejemplos de vocalizaciones lo referimos al capítulo II en las propuestas programáticas de Conjunto Coral 360 AB, Dirección y Literatura Coral 445A y los auto instructivos de Conjunto Coral 260 AB, 360AB del capítulo III.

#### 4. La Dicción.

En una obra coral la palabra es tan importante como la música; por lo tanto se le debe dar el tratamiento adecuado.

La aplicación del texto puede ser:

- a. silábica: a cada nota le corresponde una sílaba.
- b. melismática: se canta varias notas con la misma sílaba.

##### a. Ejercicio para la aplicación de texto.

1. declame el texto en forma enfática y posteriormente que el coro también lo declame.
2. haga declamar el texto rítmicamente.

Ejemplo: *Sommerlied* de Shumann, compás uno al cinco.

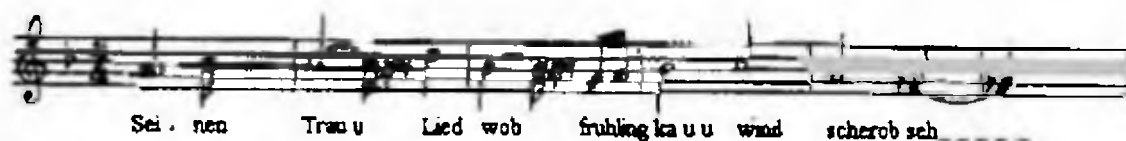
3. hágalo cuantar sobre la misma nota solamente con las vocales.

Ejemplo:



4. posteriormente con el texto completo, sobre la misma nota.
5. dele un valor exacto a las consonantes finales para obtener una absoluta coincidencia de pronunciación.

Ejemplo:



#### D. Técnica de Ensayo

Planificación del trabajo artístico por temporada

Al planificar una temporada de trabajo artístico, tenga Usted presente estos objetivos:

1. Progresos técnicos del coro en lo musical y en lo vocal.
2. Realización artística a través de las actuaciones.

#### Selección de repertorio.

Para la realización del primer punto, elija cuidadosamente su repertorio supeditándolo en principio a las posibilidades del coro e intercalando luego una progresión de dificultades según el siguiente plan:

- a. Obras homófonas con esquemas rítmicos y armónicos sencillos y tesitura vocal central.
- b. Obras polifónicas con esquemas rítmicos y armónicos sencillos y tesitura vocal central.
- c. Obras homófonas con esquemas rítmicos complicados, esquemas

armónicos sencillos y tesitura vocal central.

- d. Obras polifónicas con esquemas rítmicos y armónicos sencillos y tesitura vocal amplia.
- e. Obras homófonas con esquemas rítmicos y armónicos complicados y tesitura vocal amplia.
- f. Obras polifónicas con esquemas rítmicos y armónicos complicados y tesitura vocal amplia.

De esta manera el paso a una obra nueva exigirá siempre la solución de un nuevo problema y la evolución del coro será constante.

Con respecto al punto 2 tenga presente cuanto sigue: la actuación del coro debe producirse en su momento justo, una vez transcurrido un necesario período de maduración logrado en los ensayos; por lo tanto planifique un número suficiente de actuaciones para que el coro se sienta artísticamente realizado, pero no exija actuaciones tan numerosas que estas lleguen a entorpecer la renovación del repertorio y por lo tanto la continua evolución del coro.

### **Frecuencia de audiciones**

Un coro vocacional ensaya normalmente en los países latinoamericanos en el período del año que va de marzo a diciembre. Tomando este lapso de tiempo como base para la planificación Usted puede programar un primer concierto corto hacia fines de mayo, un segundo concierto más largo hacia fines de julio y establecer por lo menos una actuación mensual a partir de agosto. En este último período la continuidad en las actuaciones es importantísima por el estado constante de madurez y perfección que el coro debe mantener con respecto a las obras y por lo beneficioso que resulta el repetido contacto con el público.

### **Frecuencia y duración de los ensayos**

Para obtener buenos resultados en los ensayos éstos deben ser continuos, equidistantes en la semana y debe tener una duración tal que permita el intenso desarrollo de la tarea establecida sin llegar a la fatiga vocal.

Se dará seguimiento una escala de posibilidades de ensayos considerando las grandes dificultades de asistencia siempre existentes en los grupos vocacionales.

1. Mínimo indispensable. Dos ensayos semanales equidistantes, (por ejemplo Martes y Viernes) de 2 horas de duración cada uno. Según el desarrollo del estudio podrá hacerse en un principio un ensayo parcial y uno total para pasar a dos ensayos totales apenas se pueda.
2. Posibilidades buenas. Dos ensayos semanales totales más uno parcial de dos horas de duración.
3. Posibilidades óptimas. Dos ensayos totales y dos parciales de dos horas de duración cada uno.

### **Ensayos parciales y totales**

Para la realización de estos ensayos Usted puede encontrar frente a las siguientes alternativas:

- a. Dispone de una sola sala de ensayo.
- b. Dispone de varias salas en el mismo edificio.
- c. Debe ensayar solo.
- d. Tiene un ayudante o un jefe de cuerda.
- e. Tiene varios jefes de cuerda.

### **Planificación de los ensayos**

El problema mayor a resolver en la planificación de un año de ensayos es el de organizar el estudio de obras que deberán llegar al concierto con el



mismo grado de maduración y que sin embargo durante algún tiempo se mantendrán a distintos niveles de estudio. En efecto, durante la mayor parte del año habrá obras que se comenzarán a leer; obras ya leídas pero no trabajadas en cuanto a fraseo y dinámica y obras ya maduras o en distintas etapas de maduración.

Esquematizaremos seguidamente el trabajo que se puede realizar con el mínimo indispensable de ensayos durante 9 semanas de trabajo con tres obras corales, es decir: **"Bon jour"** de O. di Lasso, **"Quam pulchri sunt"** de Victoria, **"Sommerlied"** de Schtmtan teniendo como objetivo final la audición de las 3 obras. Estas obras se han elegido con el fin de tener el material de consulta a mano, y consideramos que se pueden realizar con un coro ya formado y con alguna experiencia; para un coro de reciente formación, en cambio, aconsejamos comenzar con obras en idioma castellano según la progresión de dificultades. Se puede emplear esta misma programación en el montaje de obras latinoamericanas homofónicas y polifónicas sencillas.

#### 1ª Semana

- Martes:** Ensayo parcial: Bon jour mon coeur, lectura sin texto (cuerdas separadas)
- Viernes:** 19 a 19.25 sopranos y contraltos. Bon jour, sin texto.  
 19.25 a 19.35 S-C-T-B. Relajación, vocalizaciones.  
 10.35 a 20 tenores y bajos: Bon jour, sin texto.  
 20 a 21 ensayo total: Bon jour, sin texto.

#### 2ª Semana

- Martes:** (cuerdas separadas) Ensayo parcial: Quam pulchri sunt, lectura sin texto hasta el compás 21.

- Viernes:** 19 a 19.25 Sopranos y Contraltos. Quam pulchri, hasta el compás 21, sin texto.  
 19.25 a 19.35 S.C.T.B. Relajación, vocalizaciones.  
 19.35 a 20 T.B. Quam pulchri, hasta el compás 21, sin texto.  
 20 a 20.30 S.C.T.E. Quam pulchri, hasta el compás 21, sin texto.  
 20.30 a 21 Bon jour mon coeur, aplicación de texto y respiraciones.

### 3ª Semana

- Martes:** (cuerdas separadas) Ensayo parcial: Quam puchri sunt, lectura sin texto, compases 21 a 57
- Viernes:** 19 a 19.25 sopranos y contraltos. Quam pulchri, desde el principio hasta el compás 57, sin texto.  
 19.25 a 19.35 S.C.T.B. Relajación, vocalizaciones.  
 19.35 a 20 T.B. Quam pulchri, desde el principio hasta el compás 57, sin texto.  
 20 a 20.30 S.C.T.B. Quam pulchri, desde el principio hasta el compás 57, sin texto.  
 20.30 a 21 Bon jour mon coeur, fraseo, dinámica.

### 4ª Semana

- Martes:** Ensayo parcial: Quam pulchri, 51 al final sin texto (cuerdas separadas)
- Viernes:** 19 a 19.25 S.C. Quam pulchri, hasta el compás 57, sin texto,

afirmar.

19.25 a 19.35 S.C.T.B. Relajación, vocalizaciones.

19.35 a 20 T.B. igual que S.C.

20 a 20.30 S.C.T.B. Quam pulchri. hasta el compás 57, sin texto, afirmar.

20.30 a 21 S.C.T.B. Bon jour mon coeur, fraseo, dinámica.

#### 5ª Semana

Martes: 19 a 20 S.C. Quam pulchri, todo, con texto y respiraciones.

20 a 21 T.B. Quam pulchri, todo con texto y respiraciones.

Viernes: Ensayo total, siempre S.C.T.B.

19 a 19.10 Relajación y vocalizaciones.

19.10 a 20.10 Quam pulchri, todo, con texto y respiraciones.

20.10 a 20.20 Bon jour mon coeur, maduración.

20.20 a 20.30 Relajación.

20.30 a 21 Quam pulchri, afirmar.

#### 6ª Semana

Martes: (cuerdas separadas) Ensayo parcial: Sommerlied; lectura sin texto.

Viernes: Ensayo total, siempre S.C.T.B.

19 a 19.10 Relajación, vacalizaciones.

19.10 a 20.20 Quam pulchri, fraseo, dinámica.

20.20 a 20.30 Relajación

20.30 a 20.40 Bon jour, maduración.

20.40 a 21 Quam pulchri, afirmar.

## 7ª Semana

- Martes:** S.C. Sommerlied, con texto y respiración, 19 a 20.  
20 a 21 T.B. Sommerlied, con texto y respiración.
- Viernes:** Ensayo total, siempre S.C.T.B.  
19 a 19.10 Relajación, vocalizaciones  
19.10 a 19.30 Sommerlied, texto y respiraciones  
19.30 a 20.20 Quam pulchri, fraseo, dinámica.  
20.20 a 20.30 Relajación.  
20.30 a 21 Repaso, en sus distintas etapas y en este orden  
Sommerlied;  
Quam pulchri; Bon jour.

## 8ª Semana.

- Martes:** Ensayo total, siempre S.C.T.B.  
19 a 19.10 Relajación, vocalizaciones  
19.10 a 20 Sommerlied, fraseo, dinámica.  
20 a 20.20 Quam Pulchri, maduración.  
20.20 a 20.30 Relajación  
20.30 a 21 Repaso: Sommerlied; Quam pulchri, Bon jour
- Viernes:** Ensayo total, siempre S.C.T.B.  
Idem al ensayo anterior.

## 9ª Semana.

- Martes:** Ensayo General  
19 a 19.10 Relajación, vocalizaciones  
19.10 a 20.20 Repaso cuidadoso e intenso de los pasajes más problemáticos. En este lapso es mejor no ensayar toda la obra.

20.20 a 20.30 Relajación

20.30 a 21 Repaso completo de las tres obras.

Viernes: Actuación

## E. Formación de Coros.

a. En la enseñanza de conjunto:

Como unir cuerdas

Antes de pasar al ensayo de conjunto es esencial analizar de qué manera conviene unir todas las cuerdas. En la gran mayoría de los casos se puede y conviene comenzar con S.C. y T.B. para pasar luego a las cuatro cuerdas. Sin embargo, hay otras en las cuales por su estructura es imposible seguir ese orden; entonces habrá que solucionar en cada caso el problema de acuerdo a la obra.

The image shows a musical score for five vocal parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), C (Contralto), T (Tenor), and B (Bajo). The score is divided into four measures. The lyrics are: S1: oh me, S2: oh me, C: oh me, T: oh me, B: oh me. The Soprano parts enter first, followed by the Tenor and Alto, and finally the Bass. The lyrics are: S1: oh me, S2: oh me, C: oh me, T: oh me, B: oh me.

Aquí conviene que todas las cuerdas estén presentes. Siga entonces los siguientes pasos: cante el comienzo del bajo y pida que le contesten tenor y 2º soprano del coro, así:

Soprano 2º  
 Tenor  
 Usted

La La La La

Luego haga lo mismo con las contestaciones de contralto y 1er sop.

Luego siempre cantando Usted el comienzo del bajo, las respuestas contralto -tenor y soprano primera y segunda.

Por fin todos, con el bajo del coro.

Como se puede ver, aquí lo importante es establecer una buena relación de enlace entre las voces superiores.

El siguiente ejemplo plantea otro problema de enlace que conviene solucionar también con todas las cuerdas presentes:

S1  
 S2  
 C  
 T  
 B

a ma ma a - ma - ma  
 a qui - ma  
 a ma ma del con ma  
 a ma ma del con ma

En el compás 6 conviene que el S.1er deduzca su nota del acorde sobre "Do", ya que si se le da como guía el tenor (que tiene la misma nota) esa guía no es valedera por la poca sonoridad del tenor en ese registro: quizás ayudarla más tomar como enlace a la melodía del bajo; pero en realidad lo que si S.1ero

necesita es la audición total del acorde sobre "Do" viniendo de los dos enlaces armónicos anteriores. Haga cantar entonces varias veces:

S.   
 C.   
 T.   
 B.

*pp*   
*pp*

La

### Inseguridad en las cuerdas.

Si en el ensayo de conjunto Usted nota inseguridad en algunas de las cuerdas observe antes si esa inseguridad proviene de un problema esencialmente rítmico o melódico.

Si el problema es rítmico, haga cantar "stacc." y *mf* a las cuerda seguras así: Victoria "Quam pulchri sant". Comienzo:

(Cuerda insegura: contralto)

S.   
 C.   
 T.   
 B.

La   
 La   
 pa   
 La

La   
 La   
 pa   
 La

La   
 La   
 pa   
 La

La   
 La   
 pa   
 La

El peligro de esta combinación es que la contralto corra. Controle.

Si el problema es melódico, haga cantar a la cuerda insegura "legato" con una sílaba clara y sonora y a las otras voces con una sílaba oscura, también





completa y enriquece la parte del conjunto coral y es el piano que da la imagen de la totalidad de la obra.

Pero aún siendo indispensable, su uso debe ser discreto, especialmente en lo que atañe a la intensidad con que se toca el instrumento. El coro debe sentirse apoyado y no aturdido por el piano. Usted deberá tener en todo momento una audición nítida de las voces y eso resultará imposible si en lugar de usar el piano como apoyo se lo martilla en un continuo *ff*. El piano nunca resolverá los problemas del coro; aún en la preparación de las obras coral-instrumentales habrá pasajes enteros que será necesario solucionar a "a capella".

#### Educación musical del corista.

Hemos mencionado la necesidad de proporcionar al corista aficionado un método práctico de lectura musical. Esta enseñanza debería desarrollarse en horarios distintos a aquellos de los ensayos y tener carácter obligatorio. Claro que en la práctica esto es muy difícil ya que el corista generalmente dispone de poco tiempo y por otra parte tiene una cierta resistencia a dedicar más horas para lo que él supone un árido y tedioso aprendizaje.

Por estas razones conviene que encare Usted la enseñanza en forma viva, ágil y esencialmente práctica.

Con respecto al método de lectura que sugerimos a continuación (y que por razones obvias de falta de espacio se limitará a los elementos básicos de lectura) no nos hemos ceñido a ninguno en especial; hay muchos métodos y excelentes. De alguno de ellos se han extraído los aspectos que nos parecieron más interesantes; otros han sido agregados; asimismo se ha ordenado este comienzo de enseñanza en una serie de clases cuyos límites y alcances pueden variar según los grupos.

A los filiales de una inmediata practicidad es conveniente que en estas

clases los altos y bajos formen un grupo aparte para el aprendizaje de la lectura con la clavé de fa. Una vez adelantada la enseñanza y solucionados los principales problemas de lectura, cada grupo podrá tener conocimiento y práctica de la clave que no le pertenece.

### Elementos básicos de lectura musical para coristas.

#### Ia Clase.

1. palmee una sucesión regular de golpes.
2. pídale a los coristas que repitan.
3. escriba esa sucesión de golpes en el pizarrón así:




4. ahora los coristas palmea otra vez leyendo los signos.
5. ponga en evidencia la falta de estabilidad rítmica existentes en estas sucesión de golpes, ya que faltan los acentos.
6. palmee acentuando cada dos golpes.
7. agregue los acentos en el ej. escrito en el pizarrón así:



8. pídale a los coristas que palmeen acentuando correctamente.
9. desplace luego los acentos así:

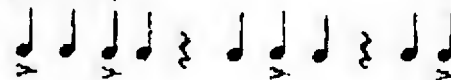


10. ponga en evidencia el cambio de sentido rítmico, originado por el cambio de acento.
11. haga palmea ahora este ejemplo  Busque variantes.
12. palmee ahora una sucesión regular de golpes acentuando cada dos y omita de vez en cuando uno de los golpes coincidentes con

el acento rítmico.

13. pídale a los coristas que repitan.

14. escriba el ejemplo en el pizarrón explicando que la omisión del golpe se representa con un signo distinto:



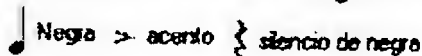
15. ahora los coristas palmeen leyendo.

16. escriba dos o tres ejemplos variando el orden de los acentos y de la omisión de golpe:



Los coristas leen y palmean.

17. anote ahora en el pizarrón los tres signos vistos y déle el nombre perteneciente:



18. cante ahora con el nombre de las notas:



mientras marca con quiromimia la altura de los sonidos.

19. pida a los coristas que repitan mientras Usted los dirige con quiromimia, que quede bien claro que el gesto más alto corresponde a la nota "sol" y el más bajo a "mi".

20. anote ahora para S.C. y T. en un bigrama.

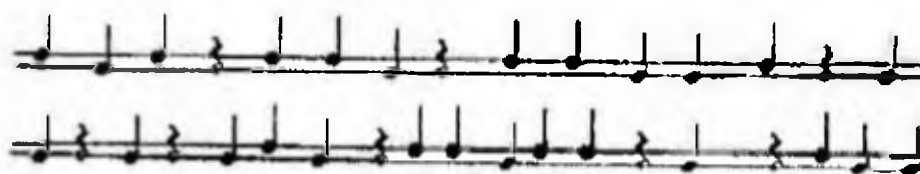


Para Bar: y bajos en un trigrama.



21. cántelo, luego hágalo leer.

22. anote varios ejemplos y hágalos leer sin cantarlos antes:  
intervenga únicamente en caso de fuertes dudas por parte de los  
coristas:



(Barítonos y bajos en el respectivo trigrama). Invente ejercicios

## IIa Clase.


1. mencione rápidamente los elementos ya vistos.
2. palmee este ritmo:









3. hágalo repetir a los coristas.
4. pregúnteles si notan diferencia con los ritmos anteriormente vistos; notará que en determinados momentos se producen dos golpes en el tiempo correspondiente a uno.
5. escriba el ejemplo en el pizarrón y pida que lo palmeen leyendo.
6. introduzca variantes aprovechando el silencio de negra:



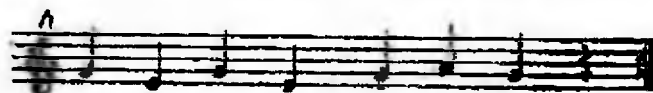
Invente varios ejemplos.

7. déle a las nuevas figuras el nombre correspondiente  = corcheas, eso es: introduzca a las corcheas como dos mitades de una negra y no hable aún de la corchea sola, ya que para esa explicación necesitará de un cierto proceso de

intelectualización.

8. escriba ahora:  explique su nombre. Haga notar que todo lo que sale de su centro (márquelo así ) se llama "sol". Haga lo mismo, respectivamente, con la clave de "fa":
9. coloque la  así:  y la  así: 

10. cante usted ahora con el nombre de las notas:



mientras marca con quiromimia la altura de los sonidos.

11. hágales repetir varias veces el fragmento a los coristas mientras los dirige con quiromimia; insista con el intervalo nuevo.}

Ejemplo:



dejando bien claro que el "la" es la nota inmediatamente superior al "sol".

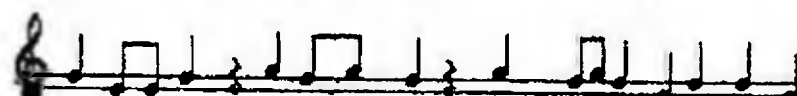
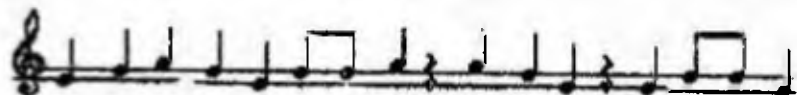
12. anote ahora:



(barítono y bajos en el respectivo trigramma).

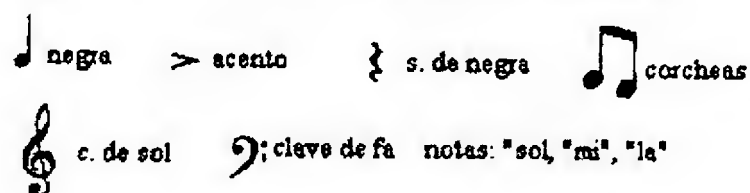
Cántelo usted, luego hágalo leer.

13. escriba varios ejemplos y hágalos leer sin cantarlos antes:



### IIIa Clase.

1. haga un breve repaso de los elementos ya vistos:



2. en esta clase es conveniente sedimentar y madurar los elementos rítmicos ya vistos. Invente pues varias combinaciones rítmicas a uno o dos grupos: Ejemplo:



3. cante ahora con el nombre de las notas:

Ejemplo:



Mientras marca con quiromimia la altura de los sonidos.

4. hágalos repetir varias veces el ejemplo a los coristas y diríjalos con quiromimia. Deje bien aclarado que "re" es la nota inmediatamente inferior al "mi".
5. escriba ahora:

(Para S. C y T.)



(Para Bar. y B.)



Cántelo, luego hágalo cantar leyendo.



6. Hágaselo repetir a los coristas.
7. Anota el ejemplo con el signo correspondiente a la omisión del nuevo valor.



8. Anote un ejemplo utilizando los nuevos valores:



Invente ejercicios.

9. Déle el nombre correspondiente a los nuevos signos (  $\text{♩}$  = blanca,  $\text{—}$  = silencio de blanca).

10. Palmee, luego cante el siguiente ejemplo:



Hágalos palmear y cantar a los coristas.

11. Utilice ahora los nuevos valores en una serie de melodías que los coristas ejercitarán hasta lograr su familiarización.

### Va. Clase.

1. Breve repaso de los elementos ya vistos.
2. Anote varios ejercicios rítmicos a 2 grupos; para diferenciarlos tímbricamente haga palmear a un grupo con las palmas chatas y al otro grupo con las palmas ahuecadas

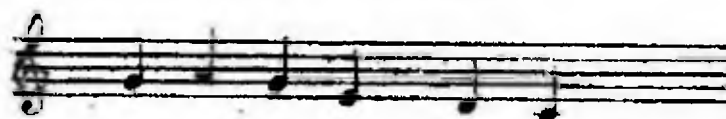


a) 

b) 

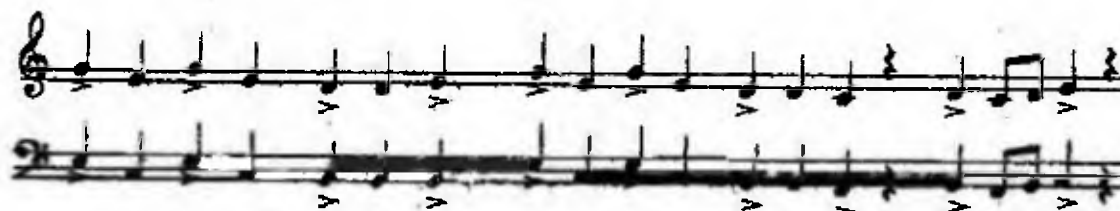
Invente ejercicios.

3. Cante ahora con el nombre de las notas.



mientras marca con quiromimía la altura de los sonidos.

4. Deje bien claro que "Do" es la nota inmediata inferior a "Re".
5. Hágale repetir varias veces el ejercicio a los coristas.
6. Escriba ahora:



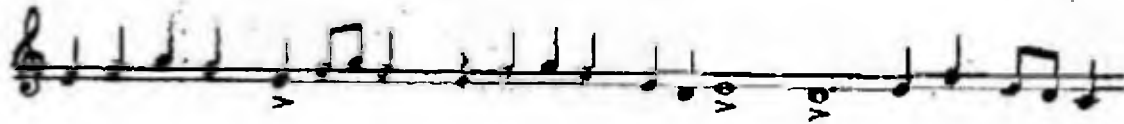
7. Haga practicar con varios ejercicios inventados por Usted.

### Vla Case.

1. Repaso de los elementos ya vistos.
2. Con el mismo criterio que aplicó las anteriores, introduzca...
3. Invente varios ejercicios rítmicos 1 ó 2 grupos incluyendo a la nueva figura.

4. Invente melodías con las notas vistas hasta Va. clase y con la nueva figura. Puede utilizar la siguiente variante: un grupo canta, otro grupo palmea.

Luego se invierten los grupos:



### VIIa Clase.

1. Repaso de los elementos ya vistos.
2. Ejercidos rítmicos a 1 6 2 grupos.

Variantes timóricas por parte de los coristas: pueden marcar los ritmos con palmadas sobre los muslos, sobre las mesas, con castaño, golpeando las mesas o el borde de las sillas con lápices. En última instancia, invente timbres distintos según los elementos con que dispone en el momento.

3. cante con el nombre de las notas:

Ejemplo:



Y marque con quiromimía.

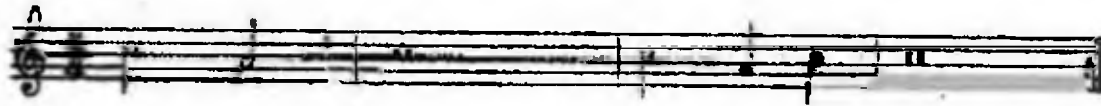
4. Ponga en evidencia la ubicación de "fa" entre "sol" y "mi".
5. Hágalo repetir varias veces a los coristas. Explique.
6. Invente melodías en el bigrama- trigramas y haga practicar.



**XIa Clase.**

1. Repaso
2. Ejercicios rítmicos.
3. Cante y dirija con quiromimia.

Ejemplo:



4. Hágalo cantar, anótelos y explique.
5. Invente melodías incluyendo la nota "si".

En las próximas tres o cuatro clases será conveniente ejercitar y afirmar los elementos ya vistos hasta lograr un adecuado dominio sobre ellos. El número de estas clases puede ser muy variable, de acuerdo a las posibilidades de asimilación del grupo de estudio.

**XIIva. Clase.**

1. Introduzca las semicorcheas como subdivisión de una negra. Palmee:



2. Explique luego invente ejercicios rítmicos.
3. Anote:

Ejemplo:



4. Hágalo cantar y pídale a los coristas que den una palmada cada vez que sientan un acento.
5. Anote estos acentos y explique que los va a substituir por líneas



# Bon Jour, Mon Coeur Chanson

Animado

Orlando Di Lasso  
alred : 1532-1594

*mf*

2

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Bon jour mon coeur Bon jour ma  
Bon jour mon coeur Bon jour ma  
Bon jour mon coeur Bon jour  
Bon jour mon coeur Bon jour ma

6 p

dou - ce vi e, Bon jour mon oeil,  
dou - ce vi e, Bon jour mon oeil,  
ma dou - ce vi e, Bon jour mon oeil,  
dou - ce vi e, Bon jour mon oeil,

10

Bon jour ma ché - re a - mi el He' bon jour ma  
Bon jour ma ché - re a - mi - el He' bon jour ma  
Bon jour ma ché - re a - mi - el He' bon jour ma  
Bon jour ma ché - re a - mi - el He' bon jour ma

14

*sp*

tout - te bel - le, Ma mi - gar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

tout - te bel - le, Ma mi - gar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

tout - te bel - le, Ma mi - gar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

tout - te bel - le, Ma mi - gar-di - se, Bon jour mes de - li - ces, mon a

18

*p*

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

*p*

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

*p*

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

*p*

mour, Mon doux prin - tems, Ma dou - ce fleur nou - vel - le, Mon

22

*mp*

doux plai - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma

*mp*

doux plai - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma

*mp*

doux plai - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma gen

*mp*

doux plai - sir, Ma dou - ce co - lom - bel - le, Mon pas - se - reau, Ma

20

*fp*

gen - te tour - te - rel - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le,

gen - te tour - te - rel - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le,

- te tour - te - rel - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le, Bon

*fp*

gen - te tour - te - rel - le' Bon jour ma dou - ce re - bel - le,

30

Bon jour ma dou - ce re - bel - le,

Bon jour ma dou - ce re - bel - le

jour ma dou - ce re - bel - le

Bon jour ma dou - ce re - bel - le



# Quam pulchri sunt Motete

Allegro

Tomás Luis de Victoria  
alred. 1540 - 1611

Soprano

Quam pul - chri sunt gres -

Contralto

Quam pul - chri

Tenor

Quam pul - chri

Bajo

tu

sunt gres -

sunt gres -

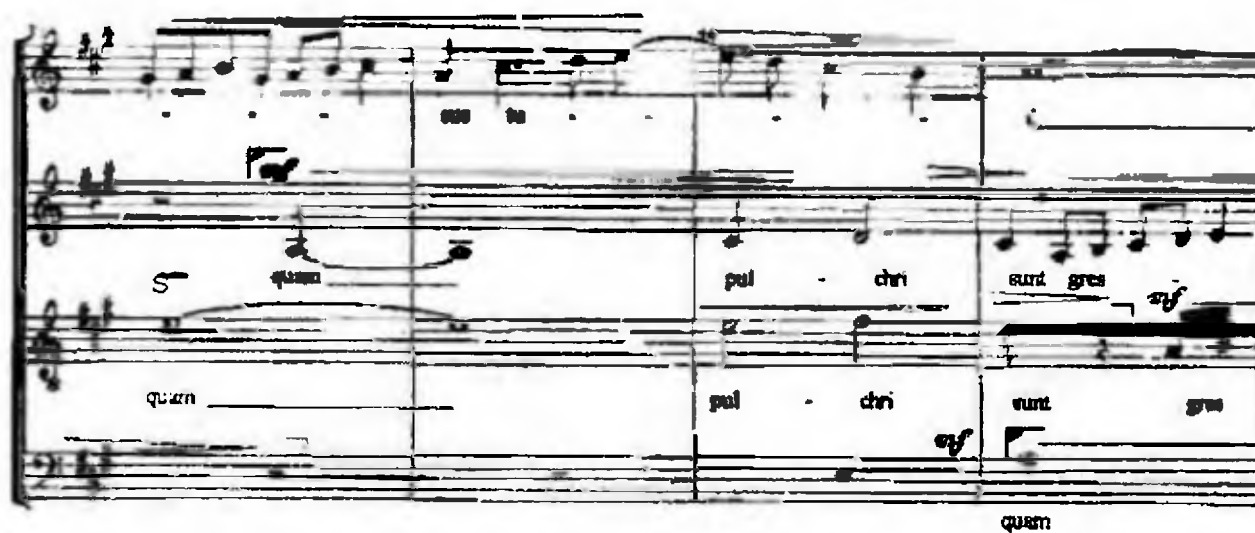
Quam

quam pul - chri sunt gres -

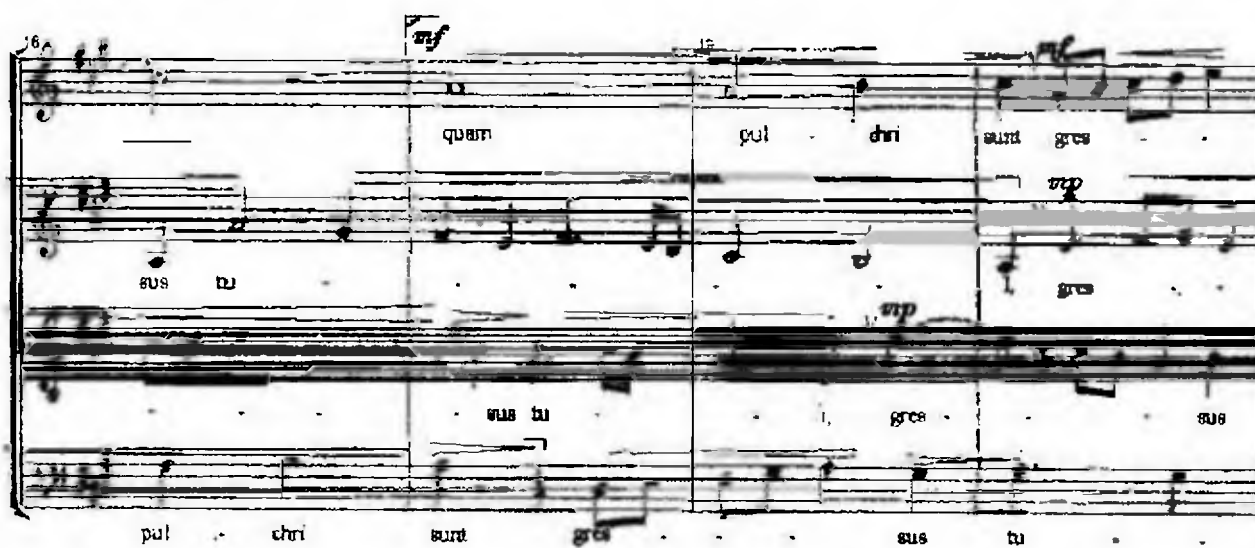
quam pul - chri sunt gres -

pul - chri sunt gres -

tu



First system of musical notation (measures 1-4). The lyrics are: *quon* (measure 1), *pul - chri* (measure 2), *sunt grs* (measure 3), and *quon* (measure 4). Dynamic markings include *sf* (sforzando) in measures 2 and 3.



Second system of musical notation (measures 5-8). The lyrics are: *sus tu* (measure 5), *quon* (measure 6), *pul - chri* (measure 7), and *sunt grs* (measure 8). Dynamic markings include *sf* (sforzando) at the beginning of measure 5 and *mp* (mezzo-piano) in measures 7 and 8.



Third system of musical notation (measures 9-12). The lyrics are: *sus tu* (measure 9), *fi - li - a prin* (measure 10), *ei - pia, fi* (measure 11), and *prin* (measure 12). Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning of measure 10 and *sf* (sforzando) in measures 10 and 11.

28 *fp*

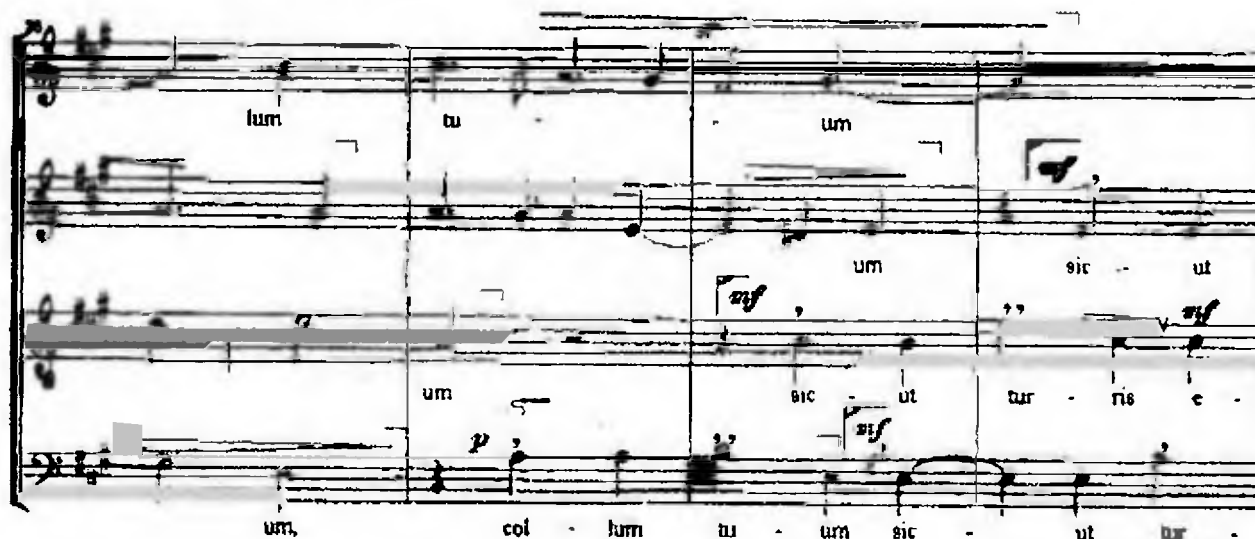
ci - pis fi - li - a pri -  
li - a prin ci - pis, fi li - a prin ci - pis  
ci - pis fi - li - a prin -  
ci - pis col

*fp*

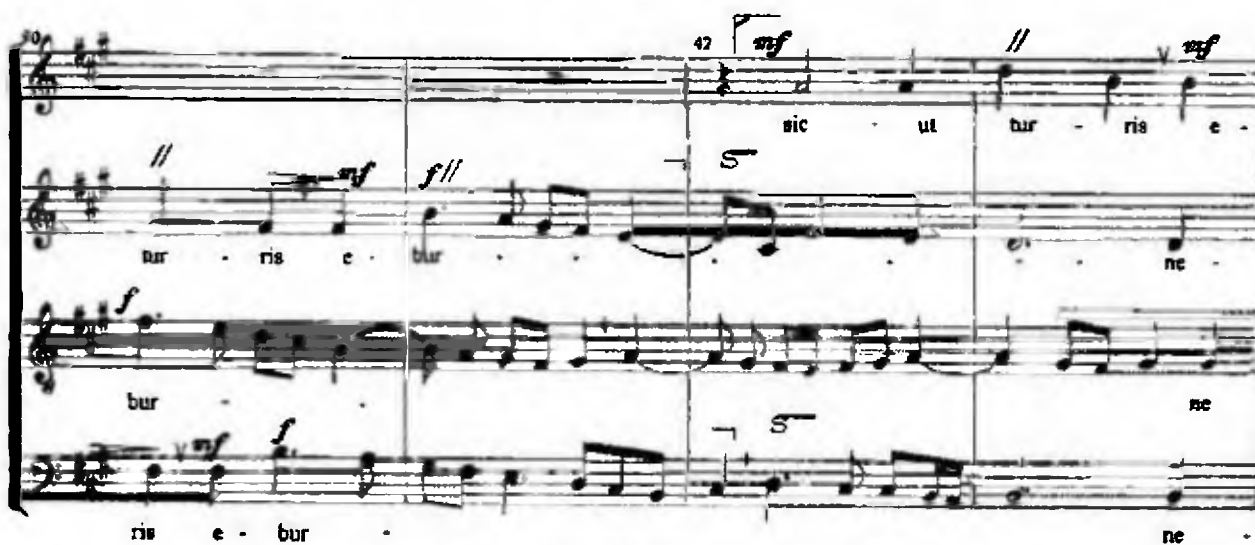
ci - pis col - lum tu  
col lum tu  
ci - pis col  
lum tu um

34 *fp*

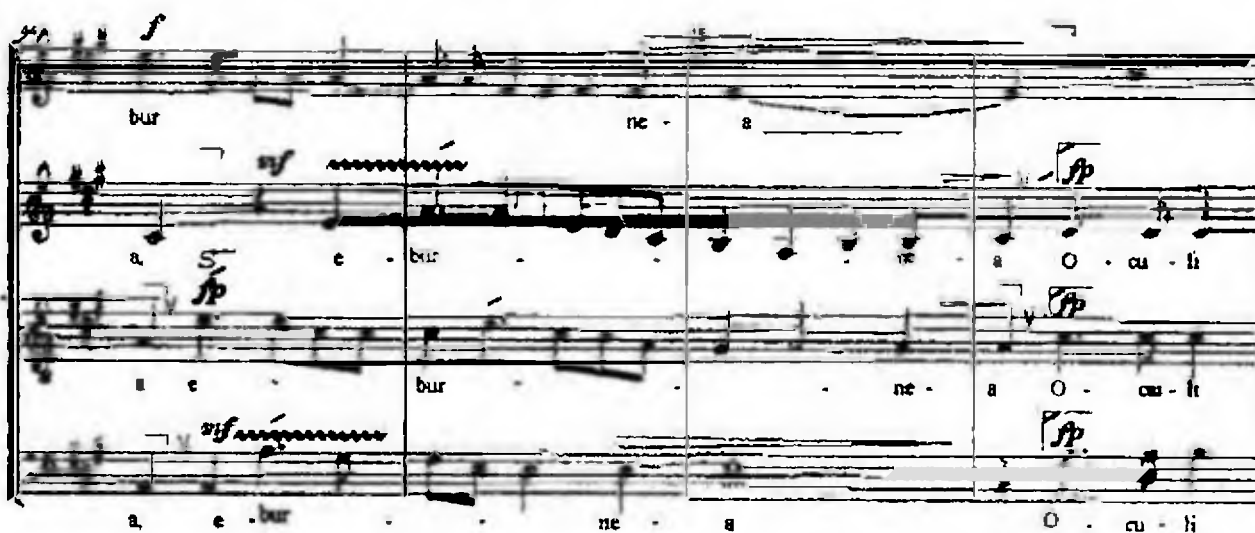
um, tu um, col um, col lum



First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has lyrics: "lum tu um". The second staff has lyrics: "um sic ut". The third staff has lyrics: "um sic ut tur ris e". The bottom staff has lyrics: "um, col - lum tu - um sic - ut tur". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *p* and *sf*.



Second system of the musical score, starting at measure 42. It consists of four staves. The top staff has lyrics: "sic ut tur ris e". The second staff has lyrics: "tur ris e - tur ne". The third staff has lyrics: "bur ne". The bottom staff has lyrics: "ris e - bur ne". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sf*, and *ff*.



Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has lyrics: "bur ne - a". The second staff has lyrics: "a e - bur ne - a O - cu - li". The third staff has lyrics: "a e bur ne - a O - cu - li". The bottom staff has lyrics: "a e - bur ne - a O - cu - li". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sf*, and *pp*.

ni, et co - mac ca - pi - tis

ni, co - mac - ca - pi - tis et

vi - ni, et co - mac ca - pi - tis tu

et co - mac ca - pi - tis tu - i,

84

*sf*

tu i, et co - mac ca - pi - tis tu .

co - mac ca pi - tis tu .

*sp*

i, et co - mac ca - pi - tis tu .

*sf*

et co - mac ca - pi - tis tu i sic - ut pur -

86

*sf*

sic ut pur - pu - ra re - ge sic - ut pur -

*sf*

sic - ut pur - pu - ra re

ut pur - pu - ra re - ge sic - ut pur -

pu - ra re - ge re - ge

90

*pp*

pu - ra re - ge

*pp*

Quam pul - chra es.

*sf*

Quam pul - chra es.

*sf*

gis Quam pul - chra es, et quam de -

*sf*

Quam pul - chra es, et quam de -



72 *pp* *mf* *V*

et quam de - co ra, ca - ris - si - ma, ca -

*pp*

et quam de - co ra, ca - ris - si -

co ra, ca - ris si

co ra, ca

74 *poquísimo ritardando ; un poco mas lento* *mf*

ris - si ma Al - le - lu

*mf*

ma, ca - ris - si - mal Al - le - lu

*mf*

ma, ca - ris - si - mal Al - le

*mf*

ris - si - ma Al - le - lu - ia,

82 *f* *mf* *pp* //

ia, al - le - lu

*mf*

ial al - le - lu ia, al - le - lu

*f*

lu ia, al - le - lu

*mf* *pp*

al - le - lu - ia, al - le - lu

poco rit. : mas lento

ritardando

ia

el

le - lu

ia

ia

al - le - lu

ia

al - le - lu

ia

al - le - lu

ia



# Sommerlied Op. 146 N° 4

## Canto del estío

Robert Schuman  
1732 - 1809  
Poesía de Fr. Rückert

Nicht schnell (no rápido)

*p*

2

Soprano

V.1 Sei - nen Traum Lied wob Früh ling

Contralto

V.2 Wie der Hauch kalt weht, wie der

Tenor

V.3 Oh - ne lust schlägt Herz, und die

Bajo

*p*

kaam, wind schnob seht, wie - ist der Blu - then Traum

Strauch alt steht, der so jung ge wo - sen list

Brust trägt Schmerz, o wie hob sie sonst sich frei

1., 2. *pp* *p* *s*

ver weht. Als ich

vor - her' V.4 *p* *s*

und froh V.5 *p* *s*

Als ich

12a

lieb war, o wie mir trieb klar vor dem Blick ein

geh'n sah ein - sam mich steh'n sah, O wie trug ich's.

14

*p*

16

Freu - den - lenz ein po'

dass mein Le - ben floh'

V.6

Wo ist dein Kranz

Wo ist dein Kranz

18

20

Mai? wohnt dir kein Glanz bei, wohnt dir kein

Mai? wohnt dir kein Glanz bei, wohnt dir kein

22 *cresc.*

Glanz bei wann der Lie - be, der Lie - be

Glanz bei wann der Lie - be, der Lie - be

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*diminuendo* 24 *pp*

Son - nen - shein zer - rann, zer - rann

*diminuendo* *pp*

*diminuendo* *pp*

Son - nen - shein zer - rann, zer - rann

*diminuendo* *pp*

*pp* 26 *v*

V.7 Nach - u - gall, schwing' dich laut mit Schall, bring' mich

*pp*

*pp*

V.7 Nach - u - gall, schwing' dich laut mit Schall, bring' mich

*pp*

ab, hin - ab zu Ros' in's Grab, bring' mich zur Ros' hin -  
 ab, hin - ab zur Ros' in's Grab, bring' mich zur Ros' hin -

Dynamics: *sf* (measures 31-32), *p* (measure 33).  
 Measure numbers: 31, 32, 33.

ab in's Grab, zur Ros' hin - ab in's Grab  
 ab in's Grab, zur Ros' hin - ab in's Grab

Dynamics: *pp* (measures 34-37).  
 Measure numbers: 34, 35, 36, 37.

# **CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

## CONCLUSIÓN

En otras épocas, Panamá gozaba de un movimiento coral excelente en todo el país.

Como ejemplos podemos citar el prestigioso Orfeón Ricardo Sosaya del Instituto Nacional. En aquella época existía un movimiento artístico a nivel de ópera, conciertos corales. La juventud participaba activamente, se creía en este género.

Paulatinamente, se fue dejando a un lado esta tradición cultural, que de una forma u otra influía positivamente en nuestra juventud. Quizás por la influencia foránea musical negativa producida por el bombardeo continuo de los medios de comunicación comercial social y la falta de apoyo de nuestras autoridades educativas, que sin darse cuenta han permitido que una tradición cultural artística de alto nivel se haya perdido, hasta el punto de casi extinguirse.

Creemos que todavía se puede rescatar esta actividad artística cultural y corresponderá a nuestras autoridades educativas, profesores, medios de comunicación y las entidades de cultura, trabajar coordinadamente en la búsqueda del mecanismo de rescate de la música coral en nuestro país.

## RECOMENDACIÓN

Tomando en cuenta el cúmulo de experiencia adquirida durante la docencia media y universitaria, nos hemos podido percatar del decaimiento paulatino de la música coral en nuestro país, quizás producto de la falta de apoyo e incentivo hacia la juventud.

Nos queremos permitir ciertas recomendaciones sobre el tema tratado:

1. Incentivar a las autoridades del Ministerio de Educación, para encontrar mecanismos que reactiven el movimiento coral en nuestro país a nivel primario y secundario.
2. Crear un comité que promueva semestralmente concursos corales a nivel medio regional y nacional.
3. Exigir al docente de la asignatura de Educación Musical, la propagación y desarrollo de la actividad coral en cada colegio del país en todos los niveles.
4. Coordinar con los directores de cada plantel educativo y las autoridades de cultural los mecanismos que permitan conciertos corales didácticos propuestos por los coros oficiales del país.
5. Nuestra Facultad de Bellas Artes debe implementar un mecanismo de Educación Cultural artística a las comunidades y colegios del

país, promoviendo actividades y conciertos pedagógicos a los estudiantes de nivel primario y secundario.

6. Promover el canto en clases dentro de los colegios del país a todos los niveles.
7. Orientar a los estudiantes de la importancia en el conocimiento del sistema vocal y su desarrollo.



## BIBLIOGRAFIA

- CASANOVA, Maria Antonia. Manual de Evaluación Educativa. Madrid Editorial La Muralla 1997.
- Concone the School of Sign' Siwgins
- DE LA TORRE, Saturnino. Innovación curricular: proceso, estrategias y evaluación. Madrid, España. 1994.
- Diccionario Oxford de la Música. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- El Mundo de la Música. Océano grupo Editorial. Dirección de la obra Joaquín Navarro.
- ESCUDERO, María del Pilar. Educación de la voz. Editorial Real Academia S.A., Madrid.
- FERNANDEZ GREZ, Margarita. Educación de la voz. Ediciones Musicales Intern.
- GALLO, J.A. Repertorio y Audición coral. Editorial Ricordi Americana.
- GONZALES, Beatriz. El canto como recurso didáctico y su importancia en el aprendizaje. B. Educ. 1997.
- GRAETZER, G. La Interpretación coral. Editorial Ricordi Americana.

- ♦ MANSION, M. El Estudio del Canto. Editorial Ricordi Americana.
- ♦ NAIDICH, Segre. Principios de la fonética. Editorial Ricordi Americana.
- ♦ NARDI, H. Organización de Coros. Editorial Ricordi Americana.
- ♦ PÉREZ PÉREZ, Ramón. Cambios Curriculares. El Currículo y sus componentes: hacia un módulo integrador. Ed. Barcelona, España, 1994.
- ♦ Recopilación de Partituras corales del Romanticismo y Renacimiento.
- ♦ Recopilación de Partituras corales Latinoamericanas.
- ♦ RUSSO, A. El Director de Coro. Editorial Ricordi Americana.
- ♦ VIQUEZ UGALDE, Jesús. Administración del currículum. San José Costa Rica: Euned, 1995.
- ♦ VIVOS, Gabriel. Formación de Coros. Editorial Santillana.

# ANEXOS

# En el Portal de Belen

Anónimo

En el por tal de be len hay es tre llas, sol y

En el por tal de be len hay es tre llas, sol y

lu na Ma ri a y San Jo sé y el ni ño

lu na Ma ri a y San Jo sé y el

Dios en la cu na Va mos va mos

ni ño en la cu na

to dos a ru sa a Be lén do de Ma

ri a y el ni ño se ve

*ritardando 2da vez.*

# "Nana para un Niño que Llorá"

Gonzales Brenes C.

10- Larghetto (  $\text{♩} = 60$  ) a tempo giusto

Solo Soprano

Solo Alto

S

H

T

B

*p* Na na na na na na na na n

*p* Na na na na na na na na n

*p* Cu run dú cun cu run dú cun cu run dú cun cu run dú cun

*p* Cun tun cun tun cun tun cun tu

*cresc*

*mf* Dor

dor mi y no llo rei a bo ra

mi te ná ño dor mu te

A la la la la la la la la la

pu run dú pun pu run dú pun *p* pu run dú pun pu run dú pun

pun tun pun tun ja la lai si

qué ni ño tan lin do y llo ra

rá qué di rá la gen te na na

a ia ia ai a ia ia ai ne ne ne ne na na

to ron ton ton tu run lin run llo ra llo ra cu run dú cu n

jo or ja run run run tun cu run dú cu n

qué ni ño tan lin do y llo ra

ná ne ne né na na ná Ay dor

ná ne ne né na na ná qué ni ño tan lin do y llo ra

ná ne ne né na na ná qué ni ño tan lin do y llo ra Ay d

dú cu run dú cu run dú run tun tun llo ra llo ra cu run dú cu n

dú cu run dú cu run dú cu run dú run tun tun run tun Ay do

que ni ño tan lin do y llo ra

mí te ne gri to lin do curr dú

Que lin do tan lin do y llo ra

mí te ne gri to lin do curr dú que ni ño tan lin do y llo ra A

dú cu run dú cun dú cu run dú o e oa A

mí te ne gri to lin do cun dú o e oa A

Qué ni ño tan len do y llo ra

rá qué di rá la gen te Ay

que ni ño tan lin do y llo ra

rá qué di rá la gen te que ni ño tan lin do y llo ra cu

rá qué di rá la gen te o e oa cu

rá qué di rá la gen te cun dú cun o e o cu run dú cu

qué ni fio tan lin do y llo ra

mi ter por dio ni lin do jo Ay mi

Na na na na

dú cu run dú cu run do

Na na na n

dú cu run dú cu run dú

na na na na cu tun cun ti

dú cu run dú cu run do cu run do cun dú na na cu i

Qué ni fio tan lin do y llo ra

ra qué di ra ta gen te

ne ne ne ne ne ne ne qué ni fio tan lin do y llo i

cun tun cun tun cu tun cun tun o e vi

cun tun tun tun o e a cu tun cun ti



( a tempo giusto )

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The tempo is marked "( a tempo giusto )". The key signature has one flat (B-flat). The first staff has a piano (*p*) dynamic marking. The second staff has a "portato" marking. The lyrics are: "Dor mi te ni flo cha qui to dor mi te ni ni flo que ten go que ha ce". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

*p* A A A A

(portato) A A A A

Dor mi te ni flo cha qui to dor mi te ni ni flo que ten go que ha ce

Dor mi te ni flo cha qui to dor mi te ni ni flo que ten go que ha ce dor mi te,

*p* Cu tuc tuc cun tuc cu tuc tuc cun tuc cu tuc tuc cun tuc cu tuc tuc cun

*p* Po ro po ro pon po ro po ro pon po ro po ro pon po ro po ro

Second system of the musical score. It continues the four-staff format. The lyrics are: "mi ra que si viene el cu co que si viene cu co se lo va co me". The piano part continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a double bar line.

A A A A

A A A A

mi ra que si viene el cu co que si viene cu co se lo va co me

*p* tuc cu tuc tuc cun tuc cu tuc tuc cun tuc cu tuc tuc cun tun tun

*p* pon po ro po ro pon po ro po ro pon po ro po ro pon

# Reflexiones

Música y Letra  
George Colbourne

El tam bo ri to se es ta mu ri en do

Contralto

Tenor

Bajo

Piano

que no mu e ra el tam bo ri to

que no mu e ra el tam bo ri to

que no mu e ra el tam bo ri to

1 2

2.

El tam bo o que vi va con gra cia y do nai re que

o que vi va con gra cia y do nai re que

o que vi va con gra cia y do nai re que

o que vi va con gra cia y do nai re que

3 4 5 6

nun ca se muera se muere ra que rei ne a qui en nues tra ca sa al  
 nun ca se mu e ra rei ne a qui en nues tra ca sa  
 nun ca se muera se muere ra que rei ne a qui en nues tra ca sa al  
 nun ca se muera se muere ra que rei ne a qui en nues tra ca sa al

7 8 9 10

i gual que la po lle ra Que te pa re ce cho  
 i gual que la po lle ra Que te pa re ce cho  
 i gual que la po lle ra Que te pa re ce cho  
 i gual que la po lle ra Que te pa re ce cho

11 12 13 14

li to

li to

li to

li to

Tie ne que vi ver porque es parameño tie ne que rei

16 17 18

1. 2.

Tie ne que vi

nar en es te pue blo is me ño tie ne que vi

nar en es te pue blo is me ño tie ne que vi

19 20

1.

vir por que es pa na me flo le rei lei

vir. por que es pa na me flo tie ne que rei nar en es te pue blo is

yo re

yo re la

70 71 72

la tie ne que vi o

me flo tie ne que vi nar en es te pue blo is

la

la

73 74

El tam bo ri to se ce ta mu rion

me do El tam bo ri to no

El tam bo ri to no

El tam bo ri to no

24 25

do

no

no yo re la yo re la

no

27 28



# Good News Spiritual

Wolfgang Keiber

1. Soprano
2. Mezzosoprano

3. Tenor
4. Bajo

Good news, char - i - ot's com - in good news, char - i - ot's com - in, good

news, char - i - ot's com - in, and I don't want to lea - ve me be - hind.

There's a long white robe in the heaven I know, a long white robe in the heaven I know, there's

long white robe in the heaven I know and I don't want to lea - ve me be - hind.

2. There's a pair of wings...
3. There's a pair of shoes...
4. There's a golden harp...

# Son de la Loma (son)

Matamoros  
Arr. E. Silva

**Soprano**  
Ma - má yo quie-ro sa - ber de don - de son los can -

**Contralto**  
Ma - má yo quie-ro sa - ber de don - de son los can -

**Tenor**  
Ma - má yo quie-ro sa - ber de don - de o

**Baritone**  
Ah

**Bafo**  
Ah ma - má yo quie - ro

tan los que  
an tes que los tro  
tas que  
sa ber de don de son de nos can tas  
sa ber de don de son de nos can tan tas que los

lan ce y los quiere co no cer con  
lan ce y los quiere co no cer con sus tro vas fas ci  
lan ce y los co no cer con sus tro vas fas ci  
cuen tro yo la tes cer con sus tro vas fas ci  
yo la tes cer con sus tro vas fas ci



1.

nan los que me las que to a pren - der ma  
 nan los que me que pren der ma  
 nan los que me las que to a pren - der ma  
 nan los que me las que ro a pren der Ah di ma me  
 nan los que me las que ro a pren der Ah di ma me

2.

de don de se rán de la Ha ba na  
 de don de se rán se la Ha ba na  
 de se rán la Ha ba na  
 ma De se rán de don de  
 ma De don se rán de don de

se rán de San ti go  
 se rán de San ti go  
 se rán de San ti go  
 se rán de San ti go  
 se rán de don de

Son de la lo ma y

Son de la lo ma y

Son de la lo ma y

se rán

re rán

Son de la lo ma y

Son de la lo ma y

can tan en lla no ya ve rá lo ve

can tan en lla no ya ve rá lo ve

can tan en lla no ya ve rá lo ve

can tan en lla no ya ve rá lo ve

can tan en lla no ya ve rá lo ve

can tan en lla no ya ve rá lo ve

rá ma má e llos son de la lo ma pe ro ma má e llos can

rá ma má e llos son de la lo ma pe ro ma má e llos can

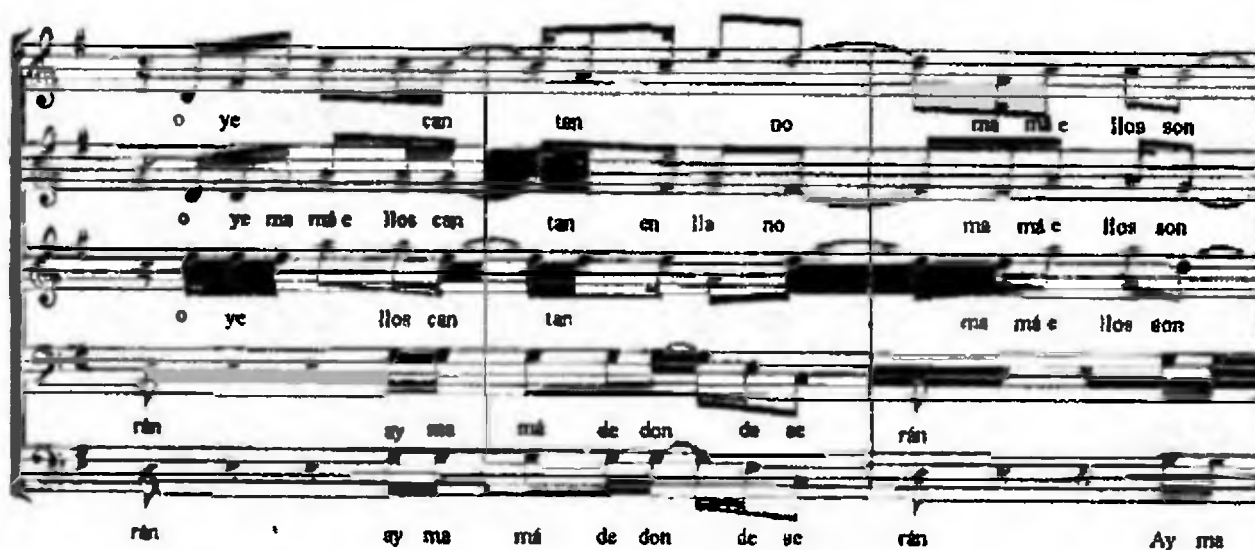
rá ma má e llos son de la lo ma pe ro ma má e llos can

rá Ay ma má de don se rán ay ma

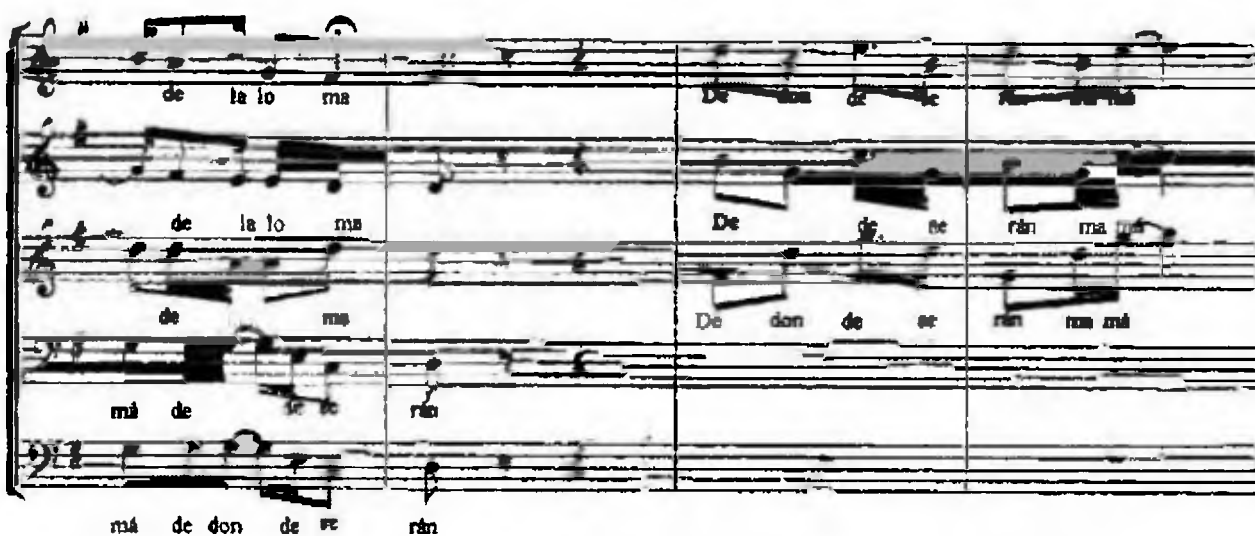
rá Ay ma má de don de se rán ay ma



tan en la no ma má e llos son de la lo ma  
 tan en la no ma má e llos son de la lo ma  
 tan en la no ma má e llos son de la lo ma  
 ma de don de se rán Ay ma má de don de se  
 ma de de rán Ay ma má de don de se



o ye can tan no ma má e llos son  
 o ye ma má e llos can tan en la no ma má e llos son  
 o ye llos can tan ma má e llos son  
 rán ay ma má de don de se rán  
 rán ay ma má de don de se rán Ay ma



de la lo ma De don de se rán ma má  
 de la lo ma De de se rán ma má  
 de ma De don de se rán ma má  
 má de se se rán  
 má de don de se rán

que me las quie ro a pren der e llos son de la

que me las quie ro a pren der e llos son de la

que me las quie ro a pren der e llos son de la

lo ma y los quie ro co no cer va mos a ver si se ñor.

lo ma y los quie ro co no cer va mos a ver si se ñor.

lo ma y los quie ro co no cer va mos a ver si se ñor.

si se ñor.

si se ñor.

parece otro tipo (lento)  
de punto musical

# BAILE DE GAITA

For full Chorus of Mixed Voices A Cappella

Spanish Folk Song (Asturias)

Arranged by ROGER WAGNER  
and FRANK AHROLD

**Allegro**

**Soprano**  
No quie - ro que me cor - te - jes ni me sa - ques a bai -

**Alto**  
No quie - ro que me cor - te - jes ni me sa - ques a bai -

**Tenor**

**Bass**

**Piano**  
(for rehearsal only)

**Allegro**

lar — que ten - go ya otros a - mo - res que me sa - ben re - ga -

lar — que ten - go ya otros a - mo - res que me sa - ben re - ga -

*sfz*

lar. Oh

*sfz*

lar. Oh

No que - ro que me cor - te - jes ni me sa - ques a bai -

No que - ro que me cor - te - jes ni me sa - ques a bai -

*sfz*

Oh

*sfz*

Oh

lar que ten - go ya o - tros a - mo - res que me sa - ben re - ga -

lar que ten - go ya o - tros a - mo - res que me sa - ben re - ga -



bai - lan-do, bai - lan-do, bai - lan-do bai - lé, per -  
 bai - lan-do, bai - lan-do, bai - lan-do bai - lé, per -  
 lar. Bai - lar, bai -  
 lar. Bai - lar, bai -

*cresc.* di la cin-ta del pe - lo ye-so fue' to - do lo que ga - né. *rit.* *ff* *a tempo* No  
*cresc.* di cin-ta uel pe - lo ye-so fue' to - do lo que ga - né. *rit.* *ff* *a tempo* No  
*cresc.* lar, bai - lar. *rit.* *ff* *a tempo*  
*cresc.* lar, bai - lar. *rit.* *ff* *a tempo*

que - ro que me cor - te - jes ni me sa - ques a bai - lar — que

que - ro que me cor - te - jes ni me sa - ques a bai - lar — que

*p*  
No que - ro que me cor - te - jes ni — me —

*p*  
No que - ro que me cor - te - jes ni — me —

*decresc.* *pp*  
ten - go ya o - tros a - mo - res que me sa - ben re - ga - lar.

*decresc.* *pp*  
ten - go ya o - tros a - mo - res que me sa - ben re - ga - lar.

*decresc.* *pp subf*  
sa - ques a bai - lar — me re - ga - lar. Bai -

*decresc.* *pp*  
sa - ques a bai - lar — me — re - ga - lar



The image shows a page from a musical score for the song "Bailando". It features ten staves of music. The first four staves are vocal parts with lyrics in Spanish. The fifth staff is a piano accompaniment. The sixth staff continues the vocal melody with lyrics. The seventh and eighth staves are piano accompaniment. The ninth and tenth staves continue the vocal melody with lyrics. The lyrics are: "Bai - lan-do, bai - lan - do, bai - lar, bai - lar, bai - lar, Bai - lar, bai - lar, bai - lar, lan - do bai - lé, per - dí la cin-ta del pe-lo y so fué lan - do bai - lé, per - dí la cin-ta del pe - lo y so fué lar, bai - lar, bai - lar, bai - lar, bai - lar, bai - lar". There are dynamic markings like *f*, *p cresc.*, and *cresc.* throughout the score.

lo - do lo que ga - né no que - ro que me cor - te - jes ni me sa - ques a bai -

lo - do lo que ga - né no que - ro me cor - te - jes a bai -

*f* *unls.* *p* lar, bai - lar, no que - ro me cor - te - jes a bai -

*p* *unls.* bai - lar, no que - ro me cor - te - jes a bai -

The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with a steady eighth-note rhythm in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

lar que ten - go ya o - tros a - mo - res que me sa - ben re - ga - lar

lar que ten - go ya o - tros a - mo - res re - ga - lar.

lar que ten - go ya o - tros a - mo - res re - ga - lar. Bai -

*unls.* lar que ten - go ya o - tros a - mo - res re - ga - lar.

The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, providing a harmonic foundation for the vocal lines.

2

*cresc. rit. a tempo*

ten - go ya o-tros a - mo-res que me sa - ben re - ga - lar.

*cresc. rit. a tempo*

ten - go a - mo - res me re - ga - lar.

*cresc. rit. a tempo*

ten - go a - mo - res me re - ga - lar.

*un. cresc. rit. a tempo pp*

ten-go ya - o-tros a - mo - res me re - ga - lar. Oh, —

*meno mosso - legato*

Ai bai - le ma - dre mi a - mor me lle - vó, mi a - mor me lle -

*meno mosso - legato*

Ai bai - le ma - dre mi a - mor me lle - vó, mi a - mor me lle -

*meno mosso - legato*

Ai bai - le ma - dre mi a - mor me lle - vó, mi a - mor me lle -

*meno mosso - legato*

(close to hum) Oh, —

vó al bai - lé ma - dre me voy con mi a -

vo al bai - lé ma - dre voy con mi a -

vó Oh al bai - lé ma - dre voy con mi a -

Oh (close to hum)

mor me voy con mi a - mor. (hum)

mor me voy con mi a - mor. (hum)

mor me voy a - mor, a - mor,

me voy a - mor

*mf*

*p* *rit.* *dim.* *rit. molto* *decresc.* *ppp*

*p* *rit.* *dim.* *rit. molto* *decresc.* *ppp*

*p* *rit.* *dim.* *rit. molto* *decresc.* *ppp*

*p* *rit.* *dim.* *rit. molto* *decresc.* *ppp*

# BRUCA MANIGUA

Son Afro

Musica de Arsenio Rodríguez  
Arreglo de Miguel García

♩

**SOPRANOS**

**CONTRALTOS**

**TENORES**

**BAJOS**

Yo son ca-ra-ba-lí que yo son ca-ra-ba-lí

Yo son ca-ra-ba-lí que yo son ca-ra-ba-lí

*II Sop. ad lib.*

Yo son ca-ra-ba-lí me-gro de na-

yo son ca-ra-ba-lí que yo son ca-ra-ba-lí (uh)

yo son ca-ra-ba-lí que yo son ca-ra-ba-lí (uh)

Musical score for the first system. The piano accompaniment is on the left, and the vocal line is on the right. The lyrics are:

yo son ca-ra-ba-lí  
 ue yo cara-ba-lí  
 yo son ca-ra-ba-lí  
 yo son ca-ra-ba-lí

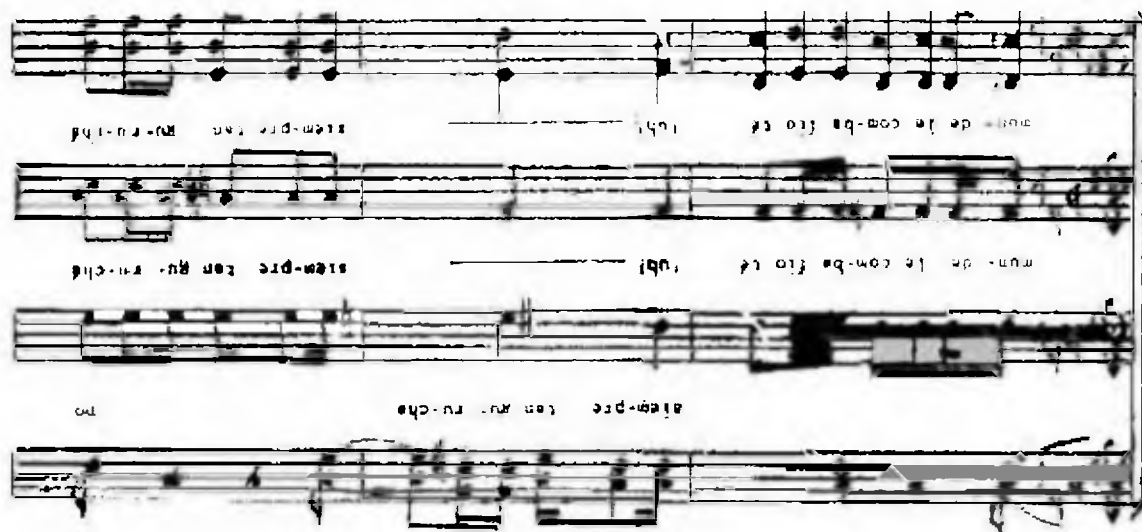
Musical score for the second system. The piano accompaniment is on the left, and the vocal line is on the right. The lyrics are:

pue-o vi-ef  
 do-le-ca-  
 yo son ca-ra-ba-lí  
 yo son ca-ra-ba-lí  
 yo son ca-ra-ba-lí

Musical score for the third system. The piano accompaniment is on the left, and the vocal line is on the right. The lyrics are:

b4  
 con mi co-re-  
 yo son ca-ra-ba-lí  
 yo son ca-ra-ba-lí





mus - de la com - ba fio ef  
 stem-pre ten ru - chid  
 stem-pre ten ru - cha  
 no



Yo son Ca - ra - ba - ff  
 uh!  
 Yo son Ca - ra - ba - ff  
 uh!  
 ef  
 mun - de la com - ba fio te



uh!  
 Yo son Ca - ra - ba - ff  
 uh!  
 Yo son Ca - ra - ba - ff  
 uh!  
 can - to mel - lres - 16  
 cue-po van fut

mu-cho que lo dín - ge siempre te mal-tre - tá

uh! po mu-cho que lo dínge uh!

uh! po mu-cho que lo dínge uh!

ya ne me ca - ba

siem-pre te mal-tre-tá uh! ya ne se ne ca - ba

siem-pre te mal-tre-tá uh! ya ne se ne ca - ba

la fin te - ra - rí

uh! la fin que te co - rri - ra

uh! la fin que te co - rri - ra



che che re bru - ce ma - ni - gué e - be cu - to guirin-din - ge bru - ce ma - ni -

bru - ce ma - ni - gué bru - ce ma - ni -

bru - ce ma - ni - gué bru - ce ma - ni -

Lento

gué e - be che che re bru - ce ma - ni - gué

gué e - be che che re bru - ce ma - ni - gué

gué e - be che che re bru - ce ma - ni - gué

**CANONES**

Buenas Noches  
a 3 v.

POPULAR de Francia

1  
Her - ma - nos, dor - mid, dor - mid y so -  
2  
ñad; los án - ge - les bue - no - os li - bren de  
3  
mal. Dor - mid, dor - mid, dor - mid en paz.

El Carrillón  
a 10 v.

POPULAR de Francia

1  
O - íd can - tar el ca - ri - llón di gue dangdingdongdingdangding  
2  
dong. Son las cam - pa - nas de Ly - ón: di gue dangdingdongdingdangdong.

Dulces ojos

POPULAR de Inglaterra

1  
Dul - ces o - jos, pues que tanto me cauti - van, he per - di - do la ra - zón.

Diana  
a 4 v.

POPULAR de USA

1  
Ta - ta ta - ra ta ta ta, ta ta ta - ra ta ta ta.  
2  
Ta ta ta, ta ta ta ta ta

Din, don  
a 3 v.

POPULAR de Israel

1 2

Din don, din don din don, din don. Nuestras voces van cantando  
re-partiendo su-a-le-grí-a, cual a-le-gres cas-ca-be-les que re-pl-can no-che y dÍ-a  
3  
Don, din don, din don din don din don din don, din don din don din don din don din don.

A correr  
a 4 v.

ANONIMO

1 2 3 4

A co - rrer a sal - tar va - mos to - dos a ju - gar.

Jubilate  
a 6 v.

PRAETORIUS, M.

1 2 3 4 5 6

Ju - bi - la - te, ju - bi - la - te De - o om - nis ter - ra. A - men.

OSTINATOS A) B)

ju - bi - la - te. ju - bi - la - te om - nis ter - ra.

Laudemus Virginem  
a 3 v.

Libro VERMELL

Lau - de - mus Vir - gi - nem; Ma - ter est  
Plan - ga - mus sce - le - ra a - cri - ter  
et e - ius fi - li - us le - sus est  
spe - ran - tes la le - sum in - gi - ter

Laudate  
a 6 v.

ANONIMO

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te  
- - - te, lau - da - te om - nes gen - tes  
Lau - da - te Do - mi - num Lau - da - te Do - mi - num (Lau) -

Gloria in excelsis Deo  
a 2 v.

GUMPELZHAIMER, A.

Glo - ri - a in ex - cel - sis de - o et  
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -  
ta - tis. Lau - da - mus  
te, be - ne - di - ci - mus te,  
a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as  
a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo -  
ri - am tu - am Do - mi - ne de - us, rex coe -  
le - stis, de - us pa - ter o - mni - pot - ens, u -  
ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste, do - mi - ne  
a - gnus de - i, fi - li - us pa - tris, pa -  
tris, fi - li - us pa - tris, pa - tris.

Jesus, nostra redemptio

a 2 v.

GUMPELZHAMMER, A.

